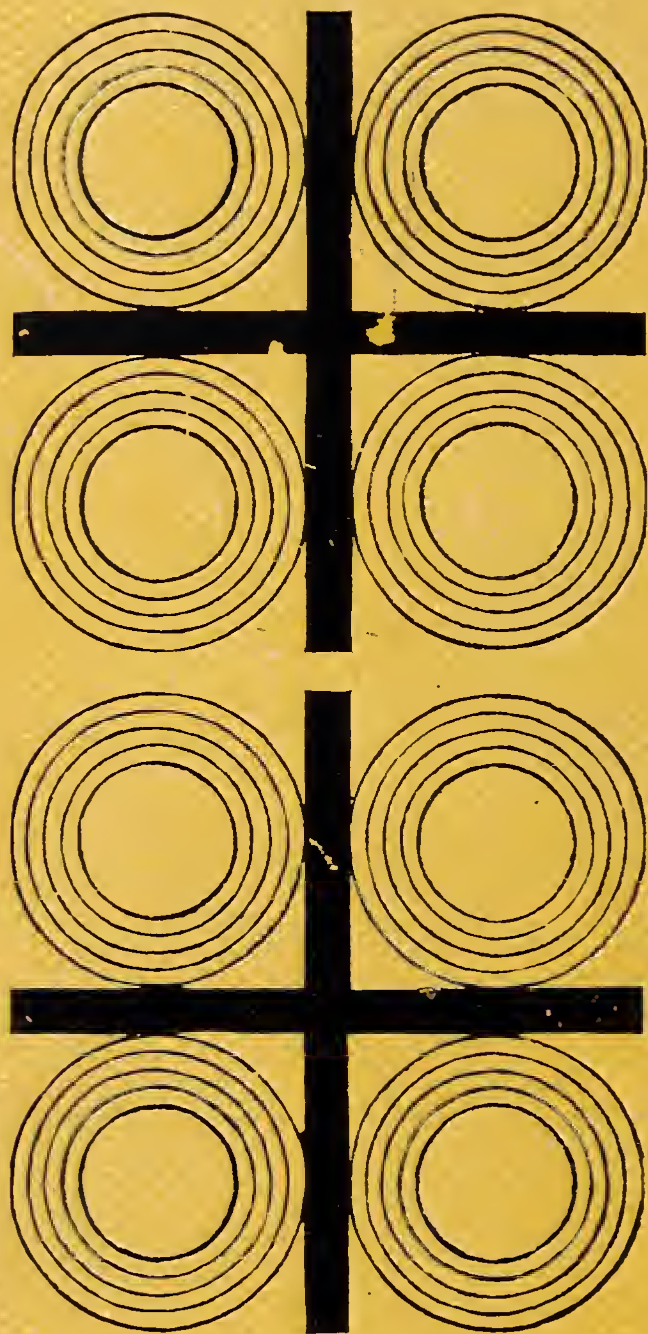


ARS GRAPH II

歌舞伎

目次

ARS GRAPH 臨時増刊

¥280・〒24

九月下旬発賣

銀座

原色版八頁・グラビア版八〇頁・記事二四頁

銀座の今と昔と、晝と夜と、表と裏と……旦那様の銀座と奥様の銀座と、甘党の銀座と辛党の銀座と……銀座の明暗百態をカメラと絵と文で描いた、すべては懐しい愉しい銀座風物詩!!そして銀座を愛する人のための精細無比なガイドブックである!!

撮影 福田勝治

挿絵 鈴木信太郎・宮田重雄・木村荘八

文 銀座風物詩(奥野信太郎)銀座今昔(高木健夫)銀座朝から夜中まで(扇谷正造)銀座の五覺——味覚(尾崎宏次・河上英一)嗅覚(戸塚文子)聴覚(飯澤匡)視覚(北川冬彦)觸覚(岩佐東一郎)銀座界隈(唐島基知二)銀座の魅力(アンケート)銀座の地図(四頁大・索引付)

ARS GRAPH 第6集予告

日本の国宝・彫刻篇

¥280・〒24

十月中旬發賣予定

本誌独得の原色版にグラビヤ版に、日本彫刻史上の不朽の傑作二百余點を収録した彫刻寫眞大絵巻!一流権威者の解説による懇切具体的な彫刻鑑賞の手引書である。

解説・彫刻小史(田沢坦)、**彫刻の時代的特色**—飛鳥時代(野間清六)、天平**時代**(小林剛)、貞観時代(久野健)、藤原時代(**毛利久**)、鎌倉時代(久野健)、題材による特**質—佛像彫刻**(岡直己)、神像彫刻(西川新次)、**肖像彫刻**(千澤禎治)、マスク(野間清六)、**土偶と埴土**(長谷川三郎)、彫刻と表情(澁江二郎、**蓮実重康**、上野照夫)年表、参考文献、用語解説、その他

第1集 バレエ

—バレエを愛する人のために—

絢爛豪華な寫眞と懇切な記事で、バレエを習うにも鑑賞するにも是非必要な知識を網羅した。

第2集 歌舞伎

—歌舞伎鑑賞のための入門—

永い伝統と厳しい制約の上にたつ歌舞伎を眞に樂しむためにはこれだけの基礎知識は是非必要です

第3集 日本の舞踊

艶麗優美世界にその比を見ないといわれる日本舞踊のほんとうの美しさ、よさを理解するための絶好の入門書であり、絢爛たる舞踊寫眞集である。

第4集 浮世絵

原色版八枚、グラビア版八八頁に亘り名人巨匠の代表的傑作二百数十点を収めた浮世絵大画集であり、浮世絵の全貌を知るに絶好の手引書である。

臨時増刊 オリンピック

第一回大会から第十四回大会まで、各國選手の熱戦の記録寫眞二百数十点を収録し、各競技毎に詳細な記録を附してその歴史と精神を明らかにした

各冊共 定價 二八〇円・送料 二四円

東京都千代田区神田神保町三ノ一七
アルス
振替・東京二四八八八



中村　吉右衛門　　"清忠録"の清正
NAKAMURA KICHIEMON (1886～)

明治十九年東京生れ。三世中村歌六の実子。子供芝居時分から盛名があり、六世菊五郎と市村座で人気を争った。中村会の頭領。文化勲章及び芸術院賞を授与された。これは得意とする"清忠録"の清正。



坂東　三津五郎（七世）　　"六歌仙" の文屋

BANDO MITSUGORO Ⅶ　(1882～)

十二世守田勘弥の長男。前名八十助。明治三十九年襲名。菊吉の市村座時代その座頭としてすわる。六代目菊五郎と並んで近世での舞踊の名手とたゝえらる。これは最も得意とする"六歌仙"の文屋。

明治二十一年東京生れ。先代市川段四郎の長男。京華中学卆業。新時代の教養を身につけると共に、厳重な歌舞伎俳優としての訓練もうけた。自由劇場に参加。欧米演劇見学に海外に遊ぶ。春秋座を作り新作に精進。これは得意とする舞踊"操三番"

市川　猿之助　"操三番"

ICHIKAWA ENNOSUKE

(1888～)





中村　時藏　　　"実録先代萩" の浅岡
NAKAMURA TOKIZO (1895～)

明治二十八年生れ。中村歌六の三男。現在吉右衛門一座の立女形として活躍。昭和二十六年度芸術院賞を授けられた。詰袖（女房役）を得意とする。これは"実録先代萩"の浅岡。



市川　男女蔵 (四世)　　"忠臣蔵" 三段目の若狭之助

ICHIKAWA OMEZO Ⅳ (1898～)

Sadanji III

市川門之助の子。前名男寅。大正六年襲名。六代目菊五郎の薫陶をうけ、立役、二枚目、老役、女形等を兼ね現在菊五郎劇団の重鎮。これは "忠臣蔵" 三段目の若狭之助。

市村羽左衛門（十六世）
「妹背山」の求女

十五世の養子、前名市村家橘。昭和二十三年襲名。女形、二枚目を得意として、素直な芸風。これは「妹背山」の求女で適役と評せられている。



ICHIMURA UZAEMON XVI
(1905～)

七世幸四郎の長男。昭和十五年市川宗家の養子となり海老蔵を襲名。十五世羽左衛門の役柄をついで歌舞伎俳優らしい容姿と、大様な芸風とで、現在人気役者の随一。これは新作"藤十郎の恋"の坂田藤十郎。

市川 海老蔵（九世） "藤十郎の恋"の坂田藤十郎 ICHIKAWA EBIZO IX (1909～)





松本　幸四郎（八世）　“勧進帳”の弁慶
MATSUMOTO KOSHIRO Ⅷ（1908～ ）

七世の次男として生る。昭和二十四年襲名。吉右衛門の薫陶をうけ、芸風も酷似して立役を得意とする。これは襲名の折勤めた“勧進帳”の辨慶。当り役として評判された。



中村　勘三郎（十七世）　　"太功記"の十次郎
NAKAMURA KANZABURO XVII (1908～)

吉右衛門の末弟。昭和二十五年劇界に由緒深い名家中村勘三郎の名を襲う。義父六世菊五郎の芸風を慕つて、立役、二枚目女形いずれも器用に演じこなし、この"大功記"の十次郎はその当り芸として好評。



尾上 松緑（二世）　"暫"の鎌倉権五郎
ONOE SHOROKU II (1913～)

父は故松本幸四郎。六世菊五郎の薫陶をうけ、舞踊藤間流の家元。現菊五郎劇壇の立役として新舊作、舞踊に奮闘。

尾上　梅幸（七世）　"助六"の揚巻
ONOE BAIKO Ⅶ (1915~)

六世菊五郎の養子。昭和二十二年襲名。現菊五郎劇壇の立女形として古典に新作に大いに活躍。







大谷　友右衛門（七世）"忠臣蔵" 七段目のお軽

OTANI TOMOEMON Ⅶ (1920～)

六世の養子。前名大谷広太郎。子役として騏驎児とたゝえられていたが、従軍七年。帰還後女形として活躍。二十三年七世を襲名。最近は映画界にも出演、好評。これは"忠臣蔵"七段目のお軽。

中村　歌右衛門（六世）　"籠釣瓶"の八ツ橋 →

NAKAMURA UTAEMON VI (1917～)

五世の次男。前名芝翫。昭和二十六年六世を襲名。天成の美貌と気品ある芸風、若くして名家の名を辱しめない。毎日文化賞授賞。これは"籠釣瓶"の八つ橋で、非常な好評であつた。



坂東　壽三郎　　"桐一葉" の片桐且元
BANDO JUSABURO (1886~1954

現関西劇壇の重鎮。最近この"桐一葉"の
片桐且元を演じて最も好評。



市川　壽海　　　“桐一葉”の木村長門守
ICHIKAWA JUKAI (1886~)

前名壽美蔵。故左団次と共にその二枚目として活躍したが、戦後関西劇壇に移り重用さる。この“桐一葉”の木村長門守は近来の傑作と評せらる。



片岡 仁左衛門（十三世）　"太功記" 十段目の光秀
KATAOKA NIZAEMON XIII (1913～)

十一世を父に、昭和七年から七年間青年歌舞伎の座頭として活躍。昭和二十六年十三世を襲名。現在関西歌舞伎に奮闘。東西の芸風の長を兼ねて名門の名を辱しめぬ。これは"太功記"十段目の光秀。



市川　団十郎（九世）　歌舞十八番の〝助六〟
ICHIKAWA DANJURO Ⅸ (1838～1903)

江戸の歌舞伎俳優の名家七世の五男として生る。明治革新の気運に乗じ、歌舞伎劇の改良を企て丶「活歴」と云われた新演出をはじめ、名実とも一代を風靡した。これは得意とする歌舞伎十八番の助六。



尾上　菊五郎（五世）
〝弁天小僧〟
ONOE KIKUGORO
(1844～1903)

三世の孫。八才で市村座主となり俳優として市村家橘を名のり、明治元年菊五郎襲名。九世団十郎の時代物に対して世話物を得意とし、両人の活躍した明治年間を団菊時代と称した。これは最も得意とする弁天小僧。



市村　羽左衛門（十五世）　"侠客春雨傘"の大口屋暁雨

ICHIMURA UZAEMON XV (1874～1945)

十四世羽左衛門の養子で、八才にて初舞台、明治二十六年七月家橘をつぎ団十郎、菊五郎の薫陶をうけ、同三十六年十月羽左衛門襲名。様式的な時代物や派手な世話物に長じ、ことにそのすぐれた容姿と張りのある名調子から生れる生世話物の妙演技は天下一品の名をほしいまゝにした。晩年まで水々しい色気を失わず、万年若衆とうたわれたが、いかにも歌舞伎役者らしい最後の役者であつた。

→
"鈴ケ森" の白井権八
（長兵衛は左団次）

↓ "源平布引瀧" の実盛









↑ "雪暮夜入谷畦道" の直次郎

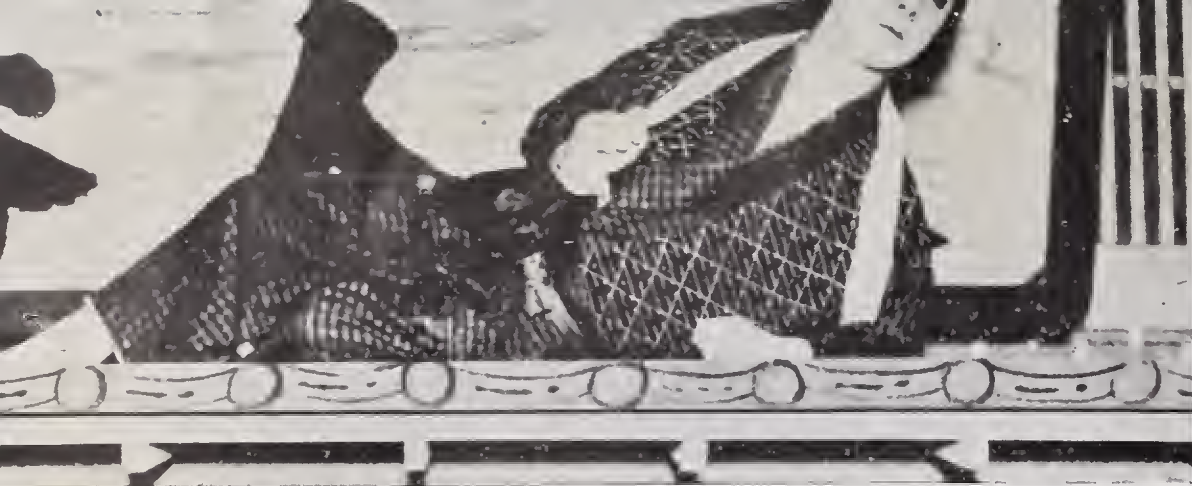
← "与話情浮名横櫛" の与三郎

尾上　菊五郎（六世）
"鏡獅子"の後ジテ

ONOE KIKUGORO Ⅵ
(1885～1945)



五世菊五郎の実子。明治三十六年三月、菊五郎襲名。幼時より団十郎、菊五郎の厳しい薫陶に芸の精髄を体得、性来の鋭いカンと旺盛な研究心とで歌舞伎に新生面を開いた。　時代物、世話物、新作、舞踊に亘つて、老若男女あらゆる人物を見事に演じ別ける広い芸域をもつた近代の名優だつた。昭和二十一年芸術院会員になり、没後俳優として、初の文化勲章を授与された。



↑ "吉様參由縁音信" の湯灌場吉三



↑ "假名手本忠臣藏" 六段目の勘平



← "芝浜の革財布" の魚屋の政五郎

↙ "紅葉狩" の更科姫



↓ "玉兎"



"孤城落月" の淀君
NAKAMURA
UTAEMON V （1865～1940）

団菊歿後の東都劇界を掌握。"孤城落月" の淀君はその当り芸。

"近江源氏先陣館" の盛綱
NAKAMURA
GANJIRO （1860～1935）

明・大・昭三代に亘り関西劇壇に覇をなした名優。









尾上　梅幸（六世）　"茨木の悪鬼"
ONOE BAIKO VI （1870～1934）

帝国劇場座頭となり、近世女形の名手。この茨木は家の芸新古演劇十種の一。

片岡　仁左衛門（十一世）　"堀川" の与次郎
KATAOKA NIZAEMON XI （1857～1934）

鴈・歌と相並んで東西劇界の雄。"堀川" の与次郎は片岡十二集の一。









左上　市川　中車　"太功記" 十段目の光秀
ICHIKAWA CHUSHA (1860～1936)
前名市川八百蔵。明治・大正期の名優。"太功記" 十段目の光秀はその当り役の一。

左下　実川　延若（四世）　"樓門五三桐" の五右衛門
JITSUKAWA ENJAKU Ⅳ (1877～1951)
関西劇界で鴈治郎にせまる名手。"樓門五三桐" の五右衛門は最後の舞台。

右上　松本　幸四郎（七世）　"先代萩" の仁木弾正
MATSUMOTO KOSHIRO Ⅶ (1870～1949)
父は藤間勘右衛門、師は九世団十郎。"先代萩" の仁木弾正は松本の家の芸。

右下　市川　左団次（二世）　"大盃" の馬場三郎兵衛
ICHIKAWA SADANJI Ⅱ (1880～1940)
新歌舞伎に新機軸を開き、自由劇場創立。"大盃" の馬場三郎兵衛は初代譲りの当り役。



↑ 中村　梅玉（三世）　"壽門松"の女房おきく
NAKAMURA BAIGYOKU Ⅲ (1875~1948)
鴈治郎の女房役として関西劇界に重きをなした。これは得意の近松物の女"壽門松"の女房おきく。

↓ 尾上　松助（四世）　"玄冶店"の蝙蝠安
ONOE MATSUSUKE Ⅵ (1843~1928)
脇役として近世の名人とうたわる。これは"玄冶店"の蝙蝠安で、当り役の一。





↑ 沢村　宗十郎（六生）　"鞘当"の名古屋山三
SAWAMURA SOJURO VI (1875~1949)
和事・女形を得意とし、帝劇時代は大いに奮つた。

↓ 守田　勘彌（十三世）　"忠臣蔵"の定九郎
MORITA KANYA XIII (1895~1932)
市村座から帝劇に入り二枚目を得意とし新劇方面に努力した。





公家荒　（三浦右衛門）



半隈　（景清）



二本隈　（車引の松王）



筋隈　（暫、矢の根、和藤内、車引の梅王）

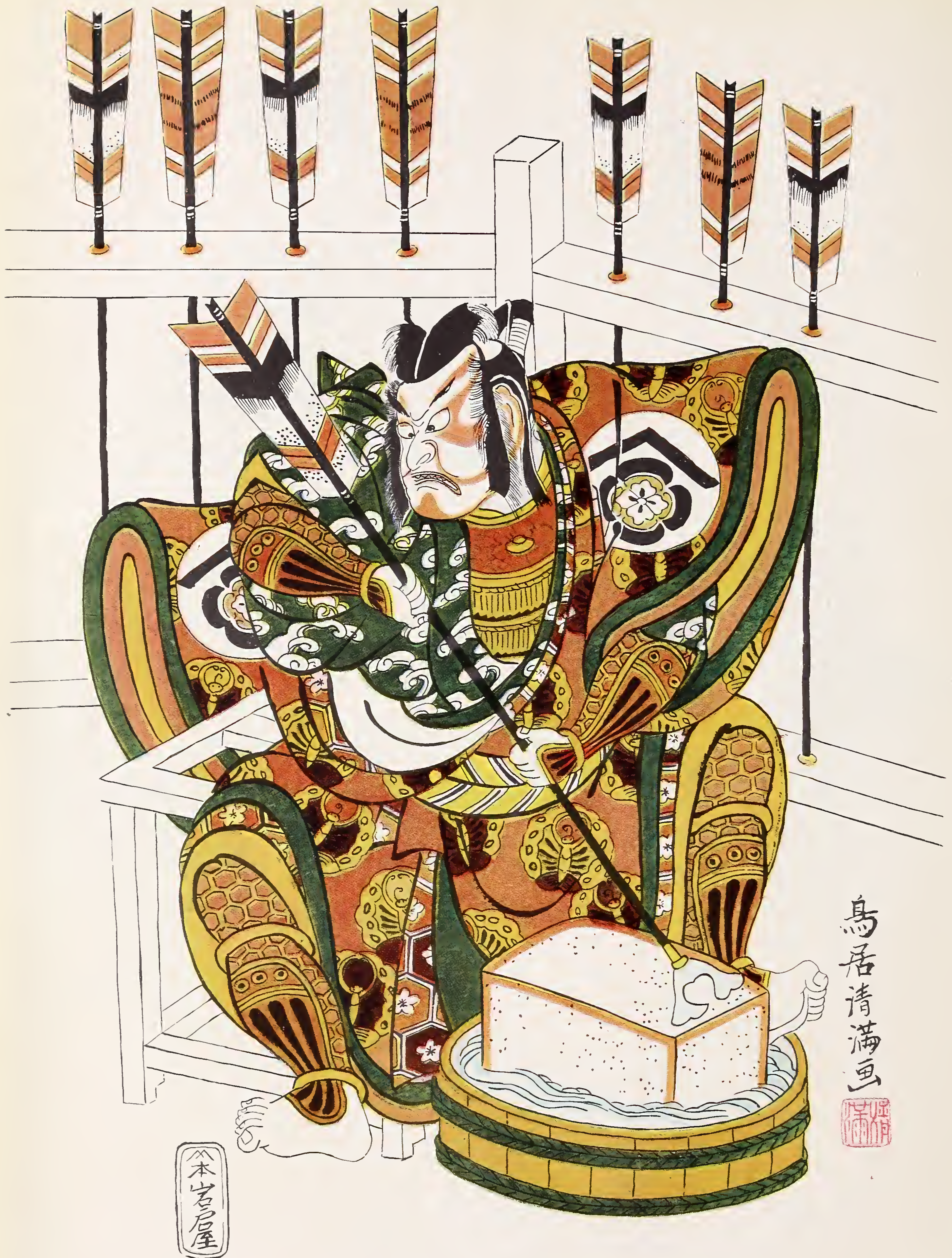


猿隈　（朝日奈）

隈取り、単にクマともいう。歌舞伎俳優が、顔面表情を誇張强調するための化粧法の一種である。シナ劇にも「瞼譜」と称する隈取りが行なわれているが、この両者の連関は明確でない。歌舞伎ではじめて用いたのは、初代市川団十郎で、延宝元年（1673）に坂田の金時に扮して荒事を演じたときだという。暫・曾我の五郎、車引の松王、梅王、時平等、その他数十種にのぼる。



尾上栄三郎の天竺徳兵衛　天竺徳兵衛の狂言は、文化元年（1804）に初代尾上松緑が演じた、鶴屋（大）南北の出世作。その子尾上栄三郎（後の三世菊五郎）もこれを得意とした。見あらわしになると、樋の口から大きな蟇がのそのそと出てくる。やがて蟇の背が割れて、徳兵衛が印をむすんであらわれる。代表的な夏狂言。この錦絵のできたのは、文化六年六月に森田座に「阿国御前化粧鏡」という、不破名古屋の世界に天竺徳兵衛をからませた狂言の時。絵師は初代歌川豊国である。（早大演劇博物館蔵）



二代目団十郎の矢の根の五郎　「矢の根」は歌舞伎十八番の一つ。曾我の五郎時致が初春早々、炬燵やぐらに腰をかけ、大きな矢の根を砥石でといでいる。くたびれてついうとうととすると、兄の十郎の霊があらわれて危難を告げる。いきなりむっくり起きて助けに馳けだすという芝居。二世市川団十郎の創演で、大ザツマも演奏される勇壮な荒事芝居。初代鳥居清満（1735～1785）の筆で、描線の顔面に力強い特色のある、いわゆる鳥居流の代表的作品。（早大演劇博物館藏）





御所の五郎藏と「勧進帳」の富樫とは、故十五世市村羽左衛門の当り役である。この原画は尺五の絹本で、伏木英秀氏の筆。衣裳その他の着彩、細部の模様等に至るまで非常な努力によって成つたもの。故優から直接演劇博物館に寄贈された十二幅のうち。（早大演劇博物館藏）

現代歌舞伎の展望

河竹繁俊



——現代歌舞伎は、芸術院会員にして文化勲章を授けられた、中村吉右衛門を頭目とし、関東関西に数劇団あり——というふうにいつてしまえば、それでもいゝのだが、それだけでは現代歌舞伎の展望には物足りない。

だが、何事によらず、現代のことをハッキリと片付けることはむずかしいものだ。歴史にしても現代史はまとまりがつけにくい。それと同様に、現代における歌舞伎の世界を見わたして、これはこう、あれはこうと、テキパキと書きわけることは存外やつかいである。地図の上に、国境や鉄道を書き入れるようなわけにはいきそうにない。だから、霞のかゝつた遠山をのぞむといつたような程度にとゞまる、かも知れないことを前以てことわりしておく。

○

いつたい、現在の歌舞伎劇壇は、東京と大阪の二ヵ所に、その本拠があるだけだといつてよかろう。

劇場でいえば、東京ならば先ず歌舞伎座、それに新橋演舞場か明治座のどちらかゞ歌舞伎をかけるとすると、大劇場が二軒。この三座とも歌舞伎をかけるようなことは、一年のうちにひと月かふた月というのが現状だ。三越劇場も昨年あたりまでは歌舞伎をやつたが、近来は新劇、現代劇、もしくは文楽などを主とするようになつてしまつた。ほかには浅草のスミダ劇場のかたばみ座という、ドサ廻りに近い一劇団がある。それから、しいて数えれば、浅草公園に女剣劇がいくつかあるが、これはどちらかといえば、軽演劇の部に編入したほうがよさそうである。

大阪には、収容人員三千人をほこる歌舞伎座があり、道頓堀にはなお中座に歌舞伎のかゝる場合もあるようだが、毎月とすると一、二座というところ。京都四条の南座も、歌舞伎おどりの発祥地たる四条河原を記念して、歌舞伎劇場らしく、軒に櫓を上げてはいるものゝ、歌舞伎をかけるのは、恒例になつた十二月の顔見せ興行以外には、あの月この月と、ほんのかぞえるばかり。

中京名古屋でも、御園座に東京や大阪の俳優陣をむかえる時だけが歌舞伎興行といつた状態。その他の各地方、たとえば仙台、横浜、静岡、新潟、金沢、西のほうで岡山、広島、福岡等々にしても、常設の映画館はたくさんにあつても、歌舞伎の常打劇場は、ほとんど一つもないといつてもよかろう。もちろん、それらの映画館も、歌舞伎だつて新劇だつて上演できる設備は持つているのだから、巡演歌舞伎を時としてかけるところはあるがそれはときたまというに過ぎない。

○

こう見てくると、歌舞伎の現状は、うら淋しく感ぜられるが、これが歌舞伎ばかりのことではなく、演劇というもの全体のことなのである。

要するに、役者が直接に舞台にあらわれる演劇なるものは、映画の進出によつて、その活動領域を年々にせばめられているのが実状なのだ。といつても、それは我が日本ばかりのことだけではなく、アメリカでも



中村吉右衛門（芸術院会員）の近影
昭和二十六年十一月三日文化勲章を授与された。それを佩用した、栄えある当日の写真（毎日提供）である。



東京の歌舞伎座
昭和二十六年一月に復興成つて開場式を挙行した歌舞伎座。コンクリート構造を桃山様式に適用した豪華な殿堂。収容人員は二千六百。



中村仲蔵（三世）　ひき蛙のような顔だが、歌舞伎役者で名人といわれた最後の人。切られ与三のこうもり安。髪結新三の家主などは此の人の書きおろし。

フランスでもイギリスでもというように世界的の現象なのである。

もとより演劇には、演劇独特の価値と意義とをもつているから、いつまでたつても、演劇が映画に置きかえられてしまうはずはないが、社会の慰楽施設としては、どうしても映画のほうがいちじるしく優勢になつてきたことは否定できない。

わが日本だけについて考えてみても、今から三十年前には、トーキー時代にはいつていなかつたから、演劇と映画とは、その勢力は半々の対等だつた。しかも、その演劇の八十パーセントまでは歌舞伎だつたといつてよい。ところが今日では映画はトーキーから天然色とめざましい発達をとげたばかりでなく、一方、演劇というものの中も、新劇や軽演劇やレビューのたぐいが、ぐつと増大したので、歌舞伎の領域は押されざるを得なくなつた。つまり、三十年前には、歌舞伎は演劇ぜんたいの八十パーセントを占めて君臨していたのが、昨今ではやつと二、三十パーセントになつてしまつたといつてもよかろう。それは、先きに述べた三都中京における歌舞伎劇場の数の上からも肯定されるわけである。

どうしてこんなことになつてきたのか。かつては、歌舞伎は六七十年前までは、團十郎（九世）・菊五郎（五世）・左團次（初代）の三名優をはじめ、七世團藏、三世仲藏、八世半四郎、中村宗十郎らの活躍はなばなしく、日本唯一の演劇として、都会といわず地方といわず、あらゆる劇場は歌舞伎以外のものを上演することもなく、日本じゆうの人気をひとり占めにしていたのである。それがどうしてせばめられた演劇の二、三十パーセントというように追いこまれたのだろうか。この答えは比較的かんたんである。端的にいえば、時代文化の推移によつて、民衆の支持を得ることが困難になつたからだ。

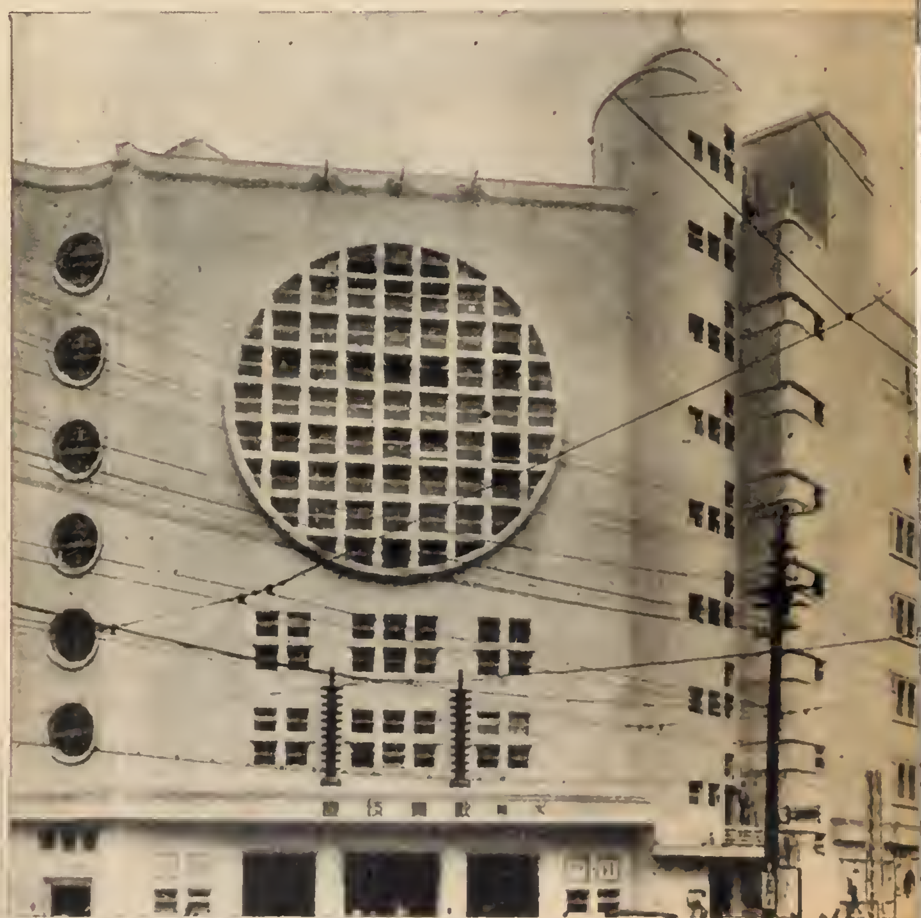
でも、東京、大阪の両歌舞伎座は、開演すれば、いつも満員になるではないか。六百五十円もする切符にプレミアムがついて、千円になり二千円にさえなつたというではないか。「源氏物語」、は三千円という声さえ出たというから、いかにも景気はよさそうだがその実態はというと、それは、このごろの社用族と呼ばれる階級の団体見物が多いからだといつても過言ではあるまい。

○

次に、この現代の歌舞伎を構成している、というか背負つて立つている俳優はどのくらいあるのか、またこれを動かしている興行者には誰れ誰れがあるのだろうか。歌舞伎人国記はどういうものになるのだろうか。

それを見る前に、いうまでもないが、見物する人がなければあらゆる演劇も映画も成りたゝないのだから、現代歌舞伎の構成メンバーとして見物の参加していることは第一要件であり、前提でもある。しかし見物の数は、だいたい劇場の数と比例するのだからはぶくとして、直接の担当者について考えてみよう。

歌舞伎の担当者は、興行師と俳優と従業員とに分かたれる。営業場たる劇場の





写真右　大阪の歌舞伎座　戦災を免がれた千日前の七層、綜合劇場。いま大阪歌舞伎壇の本拠である。
写真左　京都の南座　四条河原の東方。軒に昔ながらの櫓を上げてあるのもゆかしい。

ことは前に述べたから略する。

さて、歌舞伎の興行者は――と考えてみると松竹株式会社一軒きりだからおどろく。社長の大谷竹次郎と先日物故した白井松次郎の、双生児の兄弟の占有だつた感がある。もつとも初めからそうではないので、約五十年間に、劇場の買収と俳優を傘下におさめることに成功した立志伝中の人たることは周知の事実だ。京阪では大浦新太郎・安田彦次郎・尼野貴之等を、東京でも田村成義、帝劇の山本久三郎氏などのお株を追々に手に入れたのであつた。これにたいして小林一三氏東宝は一時歌舞伎劇団を擁して対立していたのだが、現在では、一、二の小興行者をのぞくと、松竹だけというのが実状である。

しいて異をたてれば、前進座が長十郎、翫右衛門、国太郎、芳三郎その他の歌舞伎俳優を糾合しており、また歌舞伎の巡演もやつていることを特記しておけばよいであろう。

けれども、歌舞伎が独占事業のような形を取ることは、俳優その他の競争意識や研究意欲を低減させるおそれもあるから、決して好もしい状態ではないのだが、これはつまり歌舞伎の興行というものに経済的の冒険がともなうからで、映画以上に困難な水物である証拠だともいえるのである。

いわんや、歌舞伎のように、古典的な文化財の公演は、文化事業であり公益事業として取り扱わるべきもので、営利会社に一任しておくことが間ちがつているのだ。イギリスでもフランスでも、古典劇を一年に六十パーセント以上演出する国立劇場には、国家が助成の手を延ばしている。いまのうちに保護の方途を講ずる必要があるのだ。

歌舞伎俳優の数は、両三年前の調査によると、名題役者と称すべきものが、日本中に二百名前後はある。名題役者というのは、その昔六、七十年前、歌舞伎劇はなやかなりし頃には大いに羽振りをきかしたものだつた。江戸時代の一劇団というか一座の構成法でいえば、座頭を中心として名題役者が四、五名も配置されれば大一座で、その下に相中上分という名題下とも呼ばれる役者が数名、その下に相中、その下に下立役とか大部屋または稲荷町などと呼ばれるものがあつたわけである。いまでは、猫も杓子もといつていゝほどに、ちよつとした役者は俳優協会の承認を求めて、名題におさまつていたから、こんなに数が多いのである。だから歌舞伎座でも、名題役者が「いらせられましよう」というたつた一つのせりふしかない役だつたりするのである。

まあ、かりにそういうあわれな名題さんを含めて二百人もあるとすれば、その下の俳優数は少なくも一倍半の三百人はあるから、歌舞伎俳優の総数は五百名をくだらないといえるであろう。

この外に大道具、小道具の関係者、下座音楽の囃し方、衣裳方、髪の方面など、そういう直接の従業員が、少くもぜんたいでは百名以上には達するであろう。これらの人々はそれぞれの劇団に附属しているわけだ。

○

このように、約五百名にのぼる歌舞伎



写真上　吉右衛門劇団　東京の歌舞伎座で好評を博した幡随長兵衛。序幕村山座の場における吉の長兵衛、大番頭中村吉之丞の坂田金左衛門。

写真下　前進座　座長の河原崎長十郎も中村翫右衛門も歌舞伎畑の人だけに、新歌舞伎系のものをよく採り上げた。これは歌舞伎十八番の鳴神で長十郎の鳴神上人、河原崎国太郎の雲の絶間姫。





白井・大谷兄弟　劇壇生活六十年、松竹株式会社の生みの親。二人とも芝居が好きで、作意もあり、演出もうまい興行師。



天一坊の伊賀之亮・蓑助



松王・片岡仁左衛門

役者の多くは、五、六の劇団にぞくしており、他に無所属と称すべき人々もある。歌舞伎における劇団組織は、戦時体制の一つとして、情報局の芸能課が便宜上考え出した名残りであって、新劇におけるが如く合理化されたものではないから、流通自在なものである。

中村吉右衛門を盟主とする吉右衛門劇団には、松本幸四郎・中村歌右衛門・中村勘三郎をはじめ、老巧市川團藏・中村又五郎・片岡市蔵・澤村訥升・市川團之助・中村吉十郎などという人々がいる。時代も世話も舞踊劇も、りっぱにいける陣容だ。

菊五郎劇団と呼ばれるのは、六代目なきあとの一座で、市川男女蔵を長老格にして、尾上梅幸・尾上松緑・坂東彦三郎・市村羽左衛門・中村福助らのほか、尾上鯉三郎・河原崎権十郎・尾上多賀之丞・市川照蔵といった人々がぞくしていてこれも時代に世話に舞踊劇にと、はつらつとした活動をつゞけている。六代目の歿後一ヵ月も休演いたしませんとあるから、その一致協力ぶりが思いやられる。

市川猿之助一座と称するものもあって市川段四郎・市川松蔦・岩井半四郎・澤村源之助らがぞくしているが、この一座では大歌舞伎をあけることは少々困難なので、他の劇団との合同や無所属の有力人の参加を求めることになる。

前進座が、もっともあざやかな劇団を組織していることは前に述べた通りだ。

東京で無所属者と見なされる中には、市川三升・中村時蔵・市川海老藏・澤村訥子・大谷友右衛門・中村芝鶴・市川八百藏・市川小太夫といった人々があって随時客分として合同出演の形をとる。だゞし、中村会などいう時には、吉・歌・時などのほかに大阪の中村鴈治郎・中村富十郎なども参加する。

関西歌舞伎は、大阪の歌舞伎座を根城にして、大同団結をしている。阪東寿三郎・市川寿海を長老格にして、中村鴈治郎・片岡仁左衛門・坂東蓑助・中村富十郎・実川延二郎・嵐雛助といったところが中心になっている。この中の青年連中を、蓑助と武智鉄二氏とが指導して、歌舞伎の再検討をやっているのは注目されている。

また、一時東宝劇団に加わっていた嵐三右衛門は劇団新潮なるものに加わって京都の南座で現代劇をやり、市川八百藏なども加わっている。歌舞伎が現代大衆劇をやる試みは、わたくしは歌舞伎の擁護保存とは別の立場において賛意を表しまた注目もしている。というのは、歌舞伎の演技力を現代劇の中に消化してもらいたいからだ。

なお、この際注意しておきたいのは、歌舞伎役者の生活問題、待偶問題である。――これは立ちいったことになるから、正確にはわからないが、頭目の諸優をのぞいては、生活は一ぱい一ぱい、むしろ赤字財政というのが生態の実相であるらしい。二十年三十年の年期のはいった老優にして、一と興行（二十五日間）で一万円前後、二万円に達しないとあっては苦しいわけだ。

おまけに、歌舞伎の世界には、相当に封建的なものが残っているから、何かと散銭が多い。だからアルバイトをやった

写真上　猿之助劇団　猿之助、段四郎の父子が上演していつもヤンヤと言われるのは、この二人三番と連獅子。



写真下　菊五郎劇団　新古演劇十種は音羽屋の家芸。土蜘もその一つである。松緑の土蜘の精、彦三郎の保昌、鯉三郎の渡辺綱。





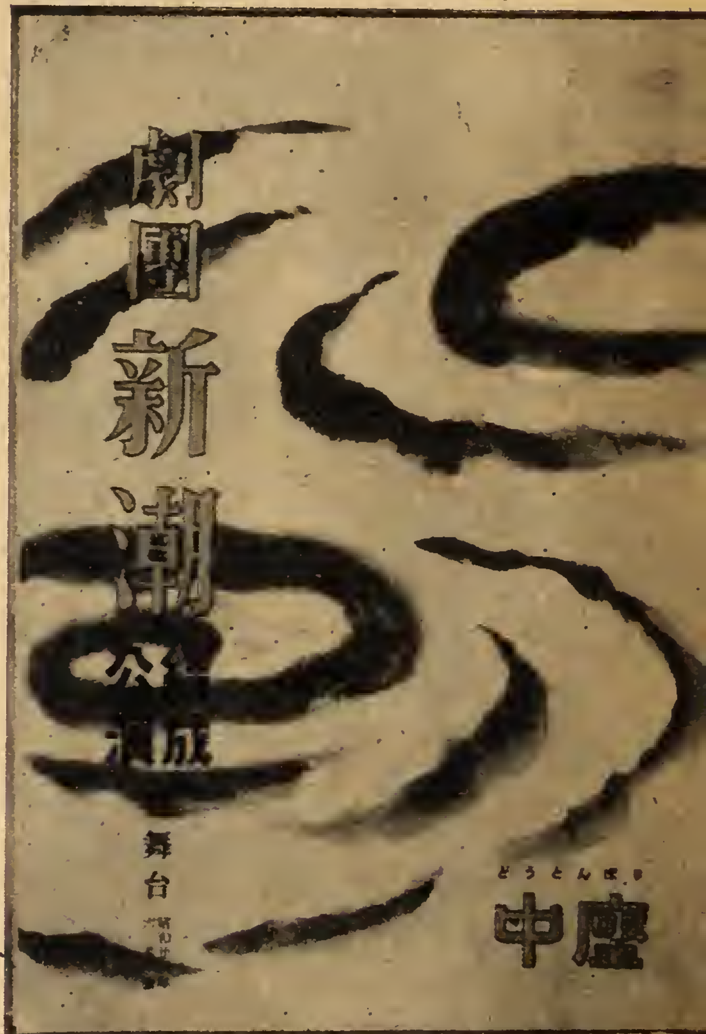
鴈治郎の紙治と富十郎の小春

り、細君がおしるこやおでんやをやらなくては——ということにもなる。好きなればこそ、また今から外の商売に転向もならないからの、止むを得ずの役者稼業も相当に多いのである。世の識者、文部省などは、それらについても考慮をめぐらしてもらいたい。

これに反して、映画は何といつても待遇がいゝ。だから、若手の役者が映画に出たがるのも無理はない。たつた二ヵ月程度で何十万という、一年かせいでも追つつかないほどの大金にありつけるからである

○

さて、こうした俳優なり、劇団なりは、公演に際しては、代表者と松竹の主脳者と協議して出し物、狂言をきめる。東京ならば大谷社長、高橋演劇部長、川尻清潭、遠藤為春といつた人々、関西ならば大谷のほかに、千土地興行の白井信太郎日比繁太郎、菱田正男など、いつた人々が企画にあたるらしい



劇団新潮　歌舞伎の洗練された技術を現代大衆劇に適用することは今後の課題、劇団新潮はその一つのテストであろう。

出し物の多くは、毎月のレパートリーを通覧すればわかるごとくに、いよいよ局限されてきた感じを与える。時代狂言・世話狂言・舞踊劇を通じて、だいたい七、八十種の、極めつきの作品を取つかえ引きかえ、配列にばかり苦心しているという状況で、新作上演は二・五割を出ないといつてよかろう。あまりに単調になつてきたので、通し狂言がポツポツあらわれはじめた。さてまた新作を提供する人もまことに寥々で、宇野信夫氏に永田衡吉氏位いだといつてもよくはなかろうか。

これにたいする、歌舞伎の批評家、評論家もたいせつなのだが、いまのところ権威のあるのは、四十年来の劇評家たる三宅周太郎氏があり、あとは新鋭の評論家というわけだが、これも歌舞伎芸術の推進力としては、大きな力を持つているのだから、指導的な論評がもつと盛んになるよう希望する。

○

終りに、歌舞伎の現状にたいして、わたくしどもはどう対処すればよいのであろうか。これを滅ぼしてしまえなど、いうのは、新劇の中の一部の人だけがいうはなしで、何とかして、この文化遺産を有意義に持ちつゞけたい、というのが、日本人たるもの、念願だと思う。それにはどうすればよかろうか。

わたくしは、これにたいしては、たゞ一つの夢を語るにとゞめておきたい。夢には説明をつける必要はないから、別に具体的な理由や方策は述べない——。

——東西の歌舞伎座を、国立劇場にすること。そうして、そこに権威者によつて主宰される歌舞伎研究所を置いて俳優の再教育や各種の調査研究をする。

公演は年六回以上とし、国立のことだから、政府の助成もあつて、入場料は百円前後で事足るようにする。

歌舞伎劇団は三つほどに精選して生活を保障し、地方の巡回公演も定期的に行うこと

同時に、都民劇場ふうの大きなドラマリーグを作つて、観衆の代表となつて支持し、後援し、歌舞伎の適正なる鑑賞に役だゝせ、やがては、新時代の代表的演劇を生む母胎になるよう、よき演劇感覚の養成にも努力するようにしたい。



絵本太功記　寿三郎の光秀、寿海の十次郎、富十郎の初菊。操の時蔵を除けば関西の第一線の役者である。



歌舞伎の系譜

河竹繁俊

系譜というと堅苦しいが、系図調べ、戸籍調べのことである。歌舞伎というりつぱな演劇が、父もなく母もなく、木の枝から生れ落ちたように、ぽつかり天から降つてくるわけはない。また、はじめから、いま見るようにすぐれた芸術になつていたはずもない。腕白でどうにも手のつけられない幼少年時代もあれば、三十にして立ち四十にして惑わずというふうに、自覚して立ちあがつたこともあるからこそ、たいしたものになつたのだ。そのゆくたてをざつと述べてみよう。

もうよほど以前、五十年も前のことだが、坪内逍遙先生は、歌舞伎という芝居は、じつに複雑で、いわゆるまともな演劇のところもあり、音楽劇のところもあり、舞踊劇の部面もある。この三つがまたおたがいに混淆しあつていて、どれが正体かつかまえるのが困難だ、まるでギリシャ神話に出てくるカイミーラ（カットはその想像図）という怪獣見たいだといつたことがある。これはまことにうまい譬諭として、今日もなお人々に記憶されている。カイミーラは三頭の怪獣で、頭はライオン、胴体は山羊、しつぽは蛇になつている。それで一疋の動物なのである。わが国にも、鵺という怪鳥があつて、源三位頼政がしとめたという話があり、「鵺退治」といつて歌舞伎にも脚色されている。どつちにしても同じだが、ちようど歌舞伎はいくつもの頭を持つた怪動物のようだといつたわけである。この、少くも三つある頭は、みんなそれぞれ由つて来るところがあつて、歌舞伎のだいじな要素になつているのである。それがどこから来たのか、その系図調べをしようというわけである。

○

歌舞伎はもはや現代劇ではなくて、古典劇と呼ばれてさえいる。同じく古典劇とか古典的舞台芸術と呼ばれているものが、日本に四つある。それは、舞楽と能楽と文楽と、この歌舞伎なのである。

舞楽というものは平安時代のお公卿さんの育てたもの、大宮人文化の象徴ともいうべき典雅な舞台芸術、うたう文句はないが、笙・篳篥・琴・琵琶・笛・太鼓などという管絃楽による、いわば日本バレエで、一千年以上の伝統を保有している。「君が代」でも「荒城の月」でも、この音楽（雅楽）から直接に出ているようなわけで、日本の音楽と舞踊の源泉になつている。

能楽と能狂言とは、鎌倉・室町の武家文化に育て上げられた演劇で、謡曲という脚本を持つ。これは日本オペラで、六百年の伝統を持つている。舞楽の歌舞伎にたいする影響は間接だが、能楽に至つては父であり母なのである。脚本も舞台も楽器も、そつくりそのまゝ貰いうけて歩みだしたばかりでなく、「勧進帳」も「道成寺」もみんないたゞいてきたものなのである。

文楽は人形浄瑠璃芝居のことで、これは血を分けた兄弟以上、異体同心といつた深い関係である。文楽と歌舞伎とは、江戸時代の民衆文化を背景として並行して育成された音楽劇である。これがお互いに流通し合つたことはおどろくばかり。「忠臣蔵」にしても「寺子屋」にしても「妹背山」にしても「廿四孝」にしても、みんな人形生れの浄瑠璃だつたのを、歌舞伎が無遠慮に吸収したのである。のみならず、その音楽的演出法までも受けついだのだ。

これで、歌舞伎の先祖や父母兄弟とのつながりは一と通り判つたわけだが、どんな生いたちをし、どんな苦労を重ねて古典芸術にまで成長したのか、こんどは





京都四条河原の掛小屋におけるお国（女）歌舞伎の図。向つて右方の男は滑稽寸劇をやる猿若。（写真上）

若衆歌舞伎図 寛永六年以後の若衆歌舞伎の舞台面である。（写真左）

その歴史、沿革をかいつまんで申し上げたい。

生れたのは江戸時代のはじめ、慶長ごろだから、ざつと三百五十年前。そのころ風流といつて大流行をしていた踊りの一派念仏踊りを、出雲のお国が京都の四条河原で、人の目に立つ踊り方をした。これが人気にかなつて、歌舞伎踊りというものが基礎をすえた。男女合同だつたが、女優連のレビューが呼びもので、そのあいだに猿若という滑稽寸劇（すなわち狂言）が演ぜられた。これがそもそものはじめで、お国を見習つた舞踊劇団がぞくぞくとあらわれてこれを女歌舞伎とも遊女歌舞伎ともいつた。それは名の如く踊り子が遊女を兼帯していたからで、しぜんエロチックでもあつたので、風紀上の取締りに手こずつたので、三十年ばかりで禁止され、女性芸能人の出演が一切法律で差止められた。そこで女形芸術なるものが起つてきたので、明治期に至る三百年間女優をこの国が忘れた形ちになつたのである。

女歌舞伎がぴしやんとやられると、若衆歌舞伎という美少年劇団が取つて代つたが、これまた風紀上の理由から間もなく禁止を命ぜられた。しかし、人の一生にしてみれば、歌舞伎も十六七才にはなつていたのだから、そのまゝ消えるわけにもいかず、当事者は政府に歎願したので、二つの条件が提示された。その一つは前髪のある若衆は舞台に出さないこと。もう一つはレビュー見たいな歌舞はしないで、まともな狂言即ち物真似狂言ずくしをすること——という二ヵ条を堅く守ることにして許可された。

つまり、こゝまで来て不良青年の歌舞伎は、まつたく目のさめたように、魂を入れ替えなければならなかつた。二度三度と禁令の出たのが却つてタメになり、演劇の道をまじめに歩みはじめたのである。——やがて、元禄歌舞伎をむかえ、元祖市川團十郎や、大近松と提携した名優坂田藤十郎とか女形芸術の大成者芳澤あやめなどが出現する事になる。要するに三十にして立ち四十にして惑わずになつたのが、元禄歌舞伎という立派な姿だつたのである。

あとはとんとんびようして、人形浄瑠璃とはお互いに交流して、激励しあい、おしまいには人形のほうの財産をみんなもらい受けて大世帯になり、その上に能楽や能狂言も民衆化して取りこみ、鵺だかカイミーラだか、えたいの知れないほどに、雑然としたワンダフルな演劇になりすましたのであつた。

こういつたわけで、歌舞伎はそれまでの日本のあらゆる芸能、舞台芸術を、みんな流しこんだ大きな湖のような演劇だということになるのだが、そのもとはと更に水源をたずねて行くと、結局は散楽（後の猿楽）という山から流れ出していることになり、この散楽というものは、約一千三百年も前に、現今の中央アジア地方からシナ朝鮮等を経由して日本に渡来したものだ。こんにちの曲芸、手品、軽業、人形まわしのたぐいは、散楽の一部なのである。

歌舞伎の系譜をたどつて行くと、そのもとは、東洋的世界的な血統を持つものといえるわけで、なかなか面白く愉快でもある。



文楽人形浄瑠璃 酒屋のお園。芸術院会員吉田文五郎のつかつている酒屋のお園。「去年の秋のわずらいにいつそ死んでしもうたならー」のクドキ。

舞楽 毎年五月一日、明治神宮の神前で、舞楽が演奏される。これはその春庭花である。（写真右）

能楽 これは歌舞伎十八番の勧進帳の原拠となつた安宅の舞台面。大西亮太郎の辨慶、宝生新の富樫左衛門。（写真左）





役者首について

戸板康二

歌舞伎役者の美しさというものは、元来、現実の美しさとはちがうものなのであつた。

象徴的な手法で幽玄の精神をあらわす能と比べると遥かにリアルな歌舞伎について、こんなことをいえば、どこか奇矯に聞えるかも知れぬが、それは歌舞伎を考える上に於て、甚だ重要な問題なのである。

歌舞伎の歴史を知るためには、文献の他に、錦絵――芝居絵を見る必要がある。

芝居絵の中に、顔を大きく描いた「大首」というものがあり、これによつて、むかしの役者の顔は大体こんなものだろうという見当がつく。

大首は男女の役柄を問わず、多少グロテスクな感じを免かれまい。例の東洲斎写楽に至つては、しばしば醜怪でさえある。

だが、そういう顔が、歌舞伎では、美しいといわれたのである。



写楽の大首の代表的傑作　俳優は五世市川團十郎、役は工藤と推定されている。

この「美しさ」は、従つて、能の、老女の面の美しさのようなもので、ある訓練を経てのちに会得する感覚でなければならない。

歌舞伎の観客は、今日では、その層が広くなつたから、親切な入門書も必要だし、いろ〱啓蒙的な試みも行われるのだが、江戸時代には、そんな順序で歌舞伎は親しむ性質のものではなかつたようだ。

町内の人のうわさをするように、役者の名前や芸風が耳に入つて来る。江戸全体が、市川團十郎に対して郷土代表といつたような誇りをもつていた。三座（中村屋、森田屋、市村座）の出し物も、新聞などがない時代だつたが、すぐに伝わつた。多分そんなことだつたのだろうと思う。

だから、子供のころから親しんで来た歌舞伎のよさや面白さは、人に教えられておぼえるようなものではなかつたのだ。

役者の顔の美しさについても、自然に江戸の市民は理解していたのである。

では、その美しさとは何かといえば、現実を造形化して、再現したものといえばいゝかと思う。

舞台の上に立つている人間の身長は、（一段高い所にいるのだから目立つとはいつても）観客と大差ないのだから、何かそこに人々の視線を引きつけ、印象を強調する方法がとられなければならない。

近代劇では「何げなく」動作し、「何げなく」ものをいうことが要求されるが歌舞伎の演技はその逆で、誇張がつねに行われる。歌舞伎は誇張の芸術なのである。

扮装にしても同様で、まず、立役――男の役でも、ふけ役と、特殊な実事師（分別のある人物）以外は、原則として白粉をぬる。実事師の一例として、家老の役などゝいつても、やはり身ぎれいにはしている。「忠臣蔵」の由良助などはそのいゝ例だが、本物の家老を写生して、無精ひげを生やしたりしたのでは、興ざめであろう。このことについては、近松門左衛門の「虚実皮膜論」という有名な言葉が、穂積以貫の「なにわみやげ」の序文に引用されている。

要するに、身ぎれいにしているところに、役者の役に対するたしなみがあつたのである。そして、これは、敵役――悪人の役の場合も、少しも変りはなかつた。

別ないゝ方では、それが役に於ける「色気」ということである。色気という言葉は誤解され易いが、歌舞伎の美学、つまり能の「花」に該当するだろう。

老け役でも、敵役でも、色気がなければいけない。そして、その色気は、現実の人間に扮する時にも、化粧法や衣裳に一種の工作を施すことによつて表わされるのである。

顔をつくる上では、目に「目ばり」を入れる。口を「わる」、眉を濃く引く。

荒事に至つては、紅で筋隈をとる。すべて、目鼻立の特徴を思い切つて発揮させようとしているのである。

ところで、そういう顔は、現実とは大分ちがつている。そして、素顔が美しくても、この扮装にふさわしくない役者は大した役者ではない。

逆に、素顔が美しくなくても、こういう風にこしらえた顔が引き立つ役者は、顔だけで立派な役者だつたといえるのである。

鼻高という仇名のあつた五代目松本幸四郎の顔はむろん写真がない時代だからはつきりはわからない。しかし、写楽の絵は、概して極端にまでリアルなものだつたというし、写楽以外の絵師のもほゞ写楽のと共通しているから、五代目の顔は、ある程度吾々にも想像出来る。

そして、その顔は、敵役という特殊に発達した異様な役柄に、正にうつてつけの顔ということが出来る。残忍で、何となく妖気さえ伴つていて、そして立派である。彼の初演した「馬だらい」（時今也桔梗旗挙）の光秀の舞台などさぞかし見事なものだつたろうと思う。

明治以後の役者では、九世團十郎にしても、五世菊五郎にしても立派な顔だ。この二人の写真帖は、なまじの芝居を見ているよりも堪能させてくれるほどだが九代目の写真では、荒事の役が実にすば

五世菊五郎の名古屋山三　寛闊風流という江戸のにおいがよく出ている。



同じく五世菊五郎の三浦助義村　五十二才でみずみずしい落武者ぶりが全身に表われている。





九世團十郎の暫　地面に根が生えているような重量感。荒事の凄々しさ。すばらしい。

七世團藏の石川五右衛門　山門の上から手裏剣を投げた不逞なつらだましい。



近世の人では、先代　右衛門の顔だ。気品があって、目もと涼しく、これはまた現実の美貌でもあったのだが、先代鴈治郎も顔の大きさ、目の美しさで、歌右衛門と並び立つ存在だった。鴈治郎の顔は、荒事風の大百日のかつらにも、和事の二つ折のかつらにも、あるいは武士にも町人にもよく似合った。他に先代仁左衛門の松王、あるいは中車の光秀、先代源之助の定九郎先代梅幸のうんざりお松、そして、この間死んだ延若の最後の五右衛門等も、写真として、後代に残る資料であろう。

ところで、こゝにあげた顔が、我々現実の美貌とはいえぬ場合の方が多かったところに、歌舞伎の秘密がある。

歌舞伎の演技の中に、「見得」というものがある。静止して画のような形をみせる手法で、中には「だんまり」のように、見得を連続的に行うために作られて

らしい。

浅草公園に建った銅像と同じポーズをとっている九代目の「暫」の写真など隈が盛り上っているような感じである。つまり、荒事の主人公の第一条件である力のみなぎりが、全身に行き届いて、顔にまではっきり出て来ているのだ。

五代目の写真では「鞘当」の名古屋山三の顔が圧巻であろう。優美なこの役を彼がどう表現したか。役の性格を真髄まで知って、その役に陶酔してでもいるような表情が、場面の廓の音楽まで聞えて来る感じまで生している。

以上二人は明治劇壇を代表する名優だが、更に團・菊にもまして見事な顔をもっていたのは、四世芝翫と先代團藏で、芝翫の「山門」の五右衛門や「車引」の松王の写真、團藏の「先代萩」の仁木の写真は、正に歌舞伎美そのものといえよう。



四世芝翫の「助六」に於ける意休　顔の立派さ、芸の輪郭の大きさは写真でもわかる。





五世歌右衛門の「忠臣蔵」六段目のおかる　女方の美貌と気品がどんな役にも出ている

初代鴈治郎の「陣屋」の熊谷　顔とその中でもよく利く目の歌舞伎美を見ていただきたい。

いる芝居さえある。

この見得こそは、役者の顔を特に美しく見せようとすることでもあるのだ。五世幸四郎は西洋人のような高い鼻梁をもつていたから、その特徴を強調するために、横向きの見得を屢々演じたというがふつう見得は、正面をむいて行うのが原則だ。

見得の時に、立役は目を大きく開いて寄せる。つまり、クワッと睨むのである。

この顔を見て、美しいと思う者が、初めて歌舞伎の陶酔者といえるのだろう。

大首絵の顔こそは、この睨んだ瞬間の顔をとらえたものと見てよいのであろう。

○

「車引」だの「曽我の対面」だのをみると、主役が見得をきる時に、舞台に並んでいる仕丁や大名などが、化粧声というものをかける。

「あーりや、こーりや」とくり返し、最後に「でつけえ」という。

「でつけえ」とは、むろん「大きい」ということである。

「大きい」というのは、観客の方から見て、役者に対する「ほめ言葉」であつた。

つまり、舞台に出ている役者の与える印象は、現実をはなれて、もつと大きな感じがあるのを、すぐれた役者としたのである。

「暫」の衣裳のように、大きな素袍を着て出るような役は、扮装自身、大きくみせるように工夫されている。

役者が見得をした瞬間に、ツケを打つという演出があるのは、音の効果で観客を刺激するわけだが、時として、役者の衣裳の袖や裾をうしろから拡げて見せることがある。これも、輪郭を大きくしようということなのだつた。

先代幸四郎が話していたのだが、九世團十郎の「一の谷」須磨の浦の幕切れで熊谷が片足ふみ出した見得をした時なぞ、歌舞伎座の舞台からはみ出すようであつたという。そのくせ、自宅の庭を散歩している九代目の写真など見ると、傍にいる者とのつり合いからみても、彼は小じんまりした、老人のようだ。

九代目の弟子に当る中車は小さな顔だつたが、「十段目」（絵本太功記）の光秀の写真など見ると、実に大きく見える。この方には、まず顔をつくる時に、眉間の疵をずつと上の方へつけるという苦心があつたのである。

九代目の場合は、それは芸の力とひと口にいつて了えばそれまでだが、技術としてもその足のふみ出し方にも、観客の心理に大きいという印象を与える巧妙な間があつたのだろう。

この團十郎がのこした仕事として、明治の「活歴」劇がある。それは、歴史の立体化ということで、文明開化期にふさわしい新しい演劇運動だつた。こうした史劇の主人公に扮した團十郎が、今までの歌舞伎にはなかつた演技を発明した。「腹芸」というのがそれだ。

感情を胸の中に入れて、露骨に出さず



十一世仁左衛門「寺子屋」の松王　異様な、しかし美しい古風さといえよう。



中車の光秀の顔　青白くかがやくその顔に、この逆賊の秘められた怒りが燃えている。

に、それとなく観客に分らせようとする手法だ。それ以前にも、こういう演技をもつていた役者はいないこともなかつたが、團十郎に依つて、完成を見たのである。

ということはつまり、團十郎の時代になつて、初めて観客がそのような間接的表現に甘んじたという意味でもあろう。

従つて團十郎以後、むかしからある「忠臣蔵」四段目の由良助、「陣屋」の熊谷などにも、「腹芸」の要素が加わつた。派手な型から地味な心理描写に移行したのである。

ところが、この種の演技は、実は、主人公を大きく見せるのである。饒舌な人間よりも無口な人間の方が何となく大きく見えるように、舞台では、余り多くを語らず、観客に解釈を委ねて超然としてる演技の方が、観客を感歎させ、また大きな芸だと思わせたのであつた。



四世源之助の定九郎　悪の華という言葉がそのまゝ当て嵌る。



六世梅幸のうんざりお松　南北物の女の頽廃的な雰囲気があらわれている。

むろん團十郎がすぐれた技術のもち主であつたから、「腹芸」は成功したのであり、たゞ盲目的にそのまねをすれば、かえつて収拾のつかないものになるのだが、演劇の革命児だつた團十郎が、やはり「大きく見せる」ことを考えていたのは、つまりそれが歌舞伎の伝統精神だつたからであろう。

観客の中から舞台に向つて声をかける習慣は、今日でも廃らないばかりか、むしろ盛んになつた傾向さえある。主に役者の屋号をよぶのであるが、むかしは、よく「大きい」といつたものらしい。文献を見ると「親玉様」とか「大明神」とかいう掛け声もあつたようだが、これらとても、英語のグレートに当る意味であつたに相違ない。

「役者の神様」「大統領」などは大正以後に生れた掛け声だが、すべてこういう場合に、超特大即ちのちに記す位附けでいう「極大上々吉」の感じがふくまれているのは、おもしろいことだとおもう。

歌舞伎では、顔の立派さに次いで、芸の大きいということが高く評価された点を、以上のべたが「こまかい」というほめ言葉がさかんに行われるようになつてから、歌舞伎は変つて行くのである。



三世延若の五右衛門　舞台に蜃気楼のように浮んだ見事なマスク。

従つて「大歌舞伎」という名称は、非常に箔をつけたいゝ方なのである。

これに対して「小芝居」風な芸というものがある。小芝居とはむろん大劇場に対しての小劇場ということなのだが、歌舞伎の役者のあいだでは、小芝居のことを、古い呼び名で「どんちょう芝居」と呼び、その芸風を低く評価した。

この蔑視は、階級的な意味ではなく、その演技に伴う一種のくさみを、大歌舞伎では異端と見たのだ。

つまり「腹芸」のように説明を少くして、含蓄だけで観客にわかつてもらおうとするゆき方を、大歌舞伎の最右端とすると、小芝居の方は逆に出来るだけ、わからせようとする最左端である。

一例をあげれば、「すしや」の下男弥

助という役だ。この役は三位中将維盛が姿をやつしているわけなのだが、劇中、ほかに人のいないのを見すまして、あるじの弥左衛門がこれを上座へ直して、敬いかしずくところがある。

チョボ（伴奏の義太夫）が「忽ちかわる御粧い」というと、今まで小走りに右往左往していた弥助が懐手をして悠々と二重へ上る。そして、セリフも、公卿の口調でものをいうのだ。



「車引」傘の見得　右から先代幸四郎の梅王　六世菊五郎の松王、先代羽左衛門の櫻丸。

こういう転換はいかにも歌舞伎らしい技巧で面白いのだが、大歌舞伎ではたゞ懐手をして上り、片膝を立てゝ坐るだけで、弥助が維盛になつたということを表わすのに、小芝居の方では手拭に針金のしんを入れたようなもので公卿のもつ笏を表わし、それをもつことによつて維盛という点を強調するのである。

こうすれば、観客は、はつきり弥助が公卿なのだとわかる。

親切といえば、これ程親切なことはないが、こゝまでする必要はむろんない。

これは、ひとつの最も分りやすい例なのだが、小芝居の方では、演出、演技のいろいろな面に、こうした「説明」がつくのだ。

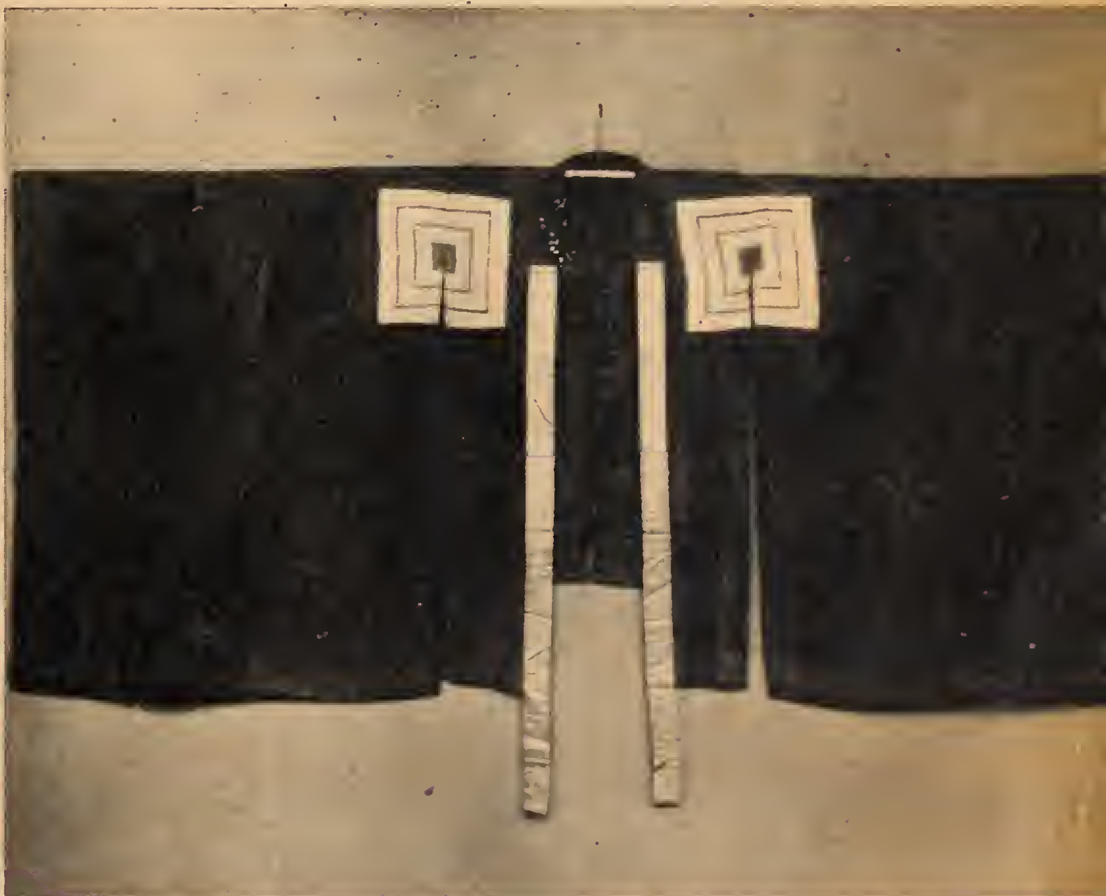
文楽の人形などを見ていても、人形つかいの中で「説明癖」のある人は、人形をいかにも人間らしくつかう自分の腕を感心させようとして、いろいろなことをする。

それらは、「くさい」といわれることなのだ。小芝居の欠点も、そしてくさいことである。

リアリズムが歌舞伎に入つて、喜怒哀楽を一々表情に現わすことになつたら、それは古典から遠ざかる。

子役が泣く時に、両手をこも〳〵目の前にあげるだけで、哀れを誘う。その子役が真実に泣いたら、それほど哀れではないものである。

古い脚本を見ると、口惜しがる時に「チエッ」といつたり、途方にくれた時に「ホイ」といつたり、おどろいた時に「ヤア」といつたり、切られて死ぬ時に「ダア」といつたりしたようである。



「暫」の衣裳　柿色の素袍大紋。城がゆるぎ出るような感じの、効果を伴っている。

役者は、そういう基本的演技がうまければよかつたのだ。そして、その中でも「大きい」芸と「くさい」芸とがあつたのである。

○

次に歌舞伎の脚本と演出が、役者とどういう関係にあつたか考えてみよう。

むかしは各座に「座附作者」というものがあつて、劇場専属（一年交代）の役者を素材として、脚本を書いたのである。

役者というものは、子役の頃から歌舞伎の世界に育っているのだが、名門の子は、エスカレーターに乗つているように年を追つて、少くともある段階までは、「出世」てきたのである。門閥なくして



名優にまでしあげた役者は、だから、よほどえらいともいえる。

役者評判記という本が元禄十二年以来幕末まで年々定期的に発行されていた。それは今日いうところの劇評ではなく、その役者の家柄、即ち門閥に重点をおき、むろん舞台歴や伎倆をも考慮して、役者の「位附」というものを行つていた。

「吉」から初つて、「上吉」「上々吉」「真上々吉」「功上々吉」「極上々吉」「極大上々吉」という風に、複雑な段階がある。

最下級でさへ「吉」なのだから、上の方へゆくとよほど形容詞をつけなければおさまらなかつたのでもあろう。

従つて、本当の名優を、評判記の資料だけで見わけるのは困難である。「無類」「三ヶ津芸頭」という風な、超特大の文字を使つた者はむろんすぐれた役者だつたのであろうが、その下になると、名門に生れ、ある程度の年功を経さえすれば相当な地位に到達できたのだということになる。



「すしや」の彌助　扮するのは十三世勘彌だが和事味と公卿の気品を兼ね備えている。



ぬれ場の典型　(1)この写真は「八犬伝」男女蔵の左母次郎と梅幸の濱路の色もよう。(2)「千本桜」すしやの彌助とお里。昔は枕を二つ出したりして濃厚な演出が行われた。

これは、多くの人々にとつては温室のように居心地のよい環境だつたかも知れぬが、同時にある者にとつては毒であつたかも知れぬ。歌舞伎の伝統のもつ悲劇であり、現在もその悲劇はつづいている。

ところで、役者を本位にしてかゝれた脚本には、どうしても不自然さがある。

主役は強く、正しく、美しく、つまりみじめな印象をのこすようなことのないように書かれている。これは、絶対に求められる条件であると同時に、脚本の自由さを拘束する枠でもあつた。

主役は座がしらが演じた。一座の座組は座がしらを頂点に、ピラミッド型に構成されている。――すなわち、座がしらとその「配偶者」である立女形。その下に「書き出し」と呼ばれる美しい花形に若女形。傍系のわき役として、老け役、道化役、それから場合によつては座がしらと同格でさえある敵役。

こういう人々を対象に、作者は役を考え、それらの「駒」を適宜に動かす工風をした。



一座の都合で、他の土地から来て臨時に加わつている別格の役者がいれば、その「顔」も立てなければならぬ。

そんな時には、その役者のために、特に役を書いた。

顔見世狂言の一番目の大詰（最後の幕）に、謀叛人が見あらわされて、詰め寄られながらも、その場で勝負をつけようとはせずに、近日戦場での再会を約して、「さらば、さらば」と別れる手法などは役者の顔をどれもつぶすまいとすることでもあつたわけだ。

幕末の狂言に出て来る盗賊など、いわゆる社会の秩序に反する行動をとつていながら、その姿が美しく装われ、人々の憧憬の的となるように書かれているのも結局はその役に扮するのが、最高の地位にいる俳優だつたからにほかならない。

次に演出のことをいえば、例えば男女



髪すきという趣向は、歌舞伎の演出の一つのジャンルとなつた。
「千両幟」稲川内、髪すきの錦絵。女房おとわが稲川の髪をすいているところ。おとわが鏡の中の夫の顔を見ている点に注意。

が「ぬれ場」のラヴ・シーンで、むかい合つて話をせず、二人とも正面に向つて動作をきめることは、舞踊的要素が入つているからでもあるが、これも観客の方に美しい二枚目と、美しい女形が、同じように顔を見せるということを考えているのであろう。

「髪すき」の趣向も、男も女も正面をむくということから始つたのではないかと思うのだが、考えて見れば、つねに、二人の対話の場合、少くとも扇形に開いて客席から両方の顔が見えるように演出されていることは、歌舞伎の末流を占めている寄席の漫才にさえ、おもかげを残している特色といわなければならない。

役者と客席とを最も親炙させる手段は歌舞伎独特の花道であろう。

花道は、能の橋がゝりの変形といわれているが、舞台の左手に横についている橋がゝりを、花道のように客席を通る様式にかえた人の頭脳は、実にえらいと思う。能と歌舞伎とのちがいは、橋がゝりと花道との場合によくあらわれている。

目の前を、役者が通るということをいかに人々が喜んだかは、今日でもたとえば「沼津」のような芝居を見るとわかる。普通の花道の演出に対しては、現在観客の感覚が痲痺して、それをあたり前のことのように思つているから、改つた感激もないが「沼津」の十兵衛と平作が、仮花道から、客席の間を通つて、本花道へかゝるあいだに、どんなに客席がざわめくか。

これと同じことは、「幡随長兵衛」の村山座で、主人公が客席の通路を通つて舞台へ上るところでもいえる。

吉右衛門などは、そういう時に、腰をかゞめて、周囲の「お客様」に、いんぎんに挨拶しながら通るが、役者気質を彼は十分にもつているのである。

歌舞伎の役者は、客席をたえず意識しているものである。見物に対して当て込む芸というものがある。そういう媚態が露骨になると、前にいつたように、芸が「くさく」なる。

しかし、芸が「大きい」ということは役者が見物を無視することではない。九世團十郎が「馬だらい」の光秀の花道の出て腰を屈めて形をつけた時に、「成田屋ア」と声が掛つたら、その方を睨みつけたという話が伝わつている。

しかし、客の声援をうるさいと思つたのではなく、案外、團十郎の家の名称にもなつていた大きな目の玉を、剝いてみせたのかも知れないと、ぼくは思つている。

「仕初式」の時に、巻物をもつて、「一つにらんで御らんに入れます」といつて、目を剝くのが、團十郎の家の毎年の嘉例であつた。



花道の効果 1「暫」の幕切れ。客席の中に荒事の主人公がぽつかり浮んでいる。
2「忠臣蔵」花道の出。先代羽左衛門の勘平菊五郎のおかる。



仕初式ばかりでなく、襲名の口上に今でものこつている平身低頭の形式は、役者の社会的地位から来たのではなく、つねに、客席にいんぎんな態度をとることが歌舞伎役者のモラルだつたからであろう。

時藏が「累」の土橋の幕外で、二役替つて出た腰元になつて、客席に向つておじぎをしたのも、口上の時と同じ気持になつていたのである。

脚本の作者が、狂言やおどりの外題に役者の紋や屋号をよみこんだり、せりふの中に、やはり芸名などを入れたりしたのは、役者と客席を仲介するために、作者が働いたのである。

役者の使つた模様や色が、役者の名を冠せて、例えば市松模様とか路考茶のように、ひとつの流行となつたり、役者が内職にうり出した薬や化粧品が飛ぶように売れたりした揚句、役者がすてた紙まで争つて捨つたという話柄などは、やはり江戸の歌舞伎役者の占めていた立場を



「沼津」の千本松原に於ける延若の平作と寿三郎の十兵衛。



二世左團次が演じた「仕初式」 この形をしてみせるのが俳優の観客に対する最高のサーヴィスだつた。

よく語つてきかせるものである。

役者の紋が大道具や衣裳に大きくついているといつたようなことは、純粋な演劇としては許し得ないことであるが、場合によつては、それがひとつの景物ともなつているのである。上方狂言には、よくあることだ。

尤も江戸でも、「切られお富」の大詰に、捕り物があつて、大ぜいの男が出て立ち廻りが一通りすむと、傘を開く。その傘に役者の屋号が書いてあるということなども、実は奇妙な話だが、「車引」の仕丁が、松王の見得を「でつけえ」とほめるのと、同工異曲であろう。

更に先代羽左衛門などは、すれちがう仕出し（通りぬける役）に、「橘や」と声をかけさせたりした。歌舞伎十八番の「暫」では、女なまずが主人公のところへ来て「もうし成田屋の兄さん」といつたようなセリフをいう。現代でも、こゝは客席がわつと歓声をあげる箇所である。

歌舞伎は、理論だけでは割り切れない点が多々ある。近代劇の側の人が、歌舞伎を愚かと見る理由の中には、以上あげたような、役者本位の演出などが、入つていると思う。



四世仲蔵の「助六」のかんぺら門兵衛 浴衣に家の紋杏の図と五つ銀杏が模様になつている。

しかし、歌舞伎が市民の間に、生活として温存されて来た原因も、同じところにある。

歌舞伎を研究するには、「役者」という角度から見なければならない点が、多いのである。

作者について

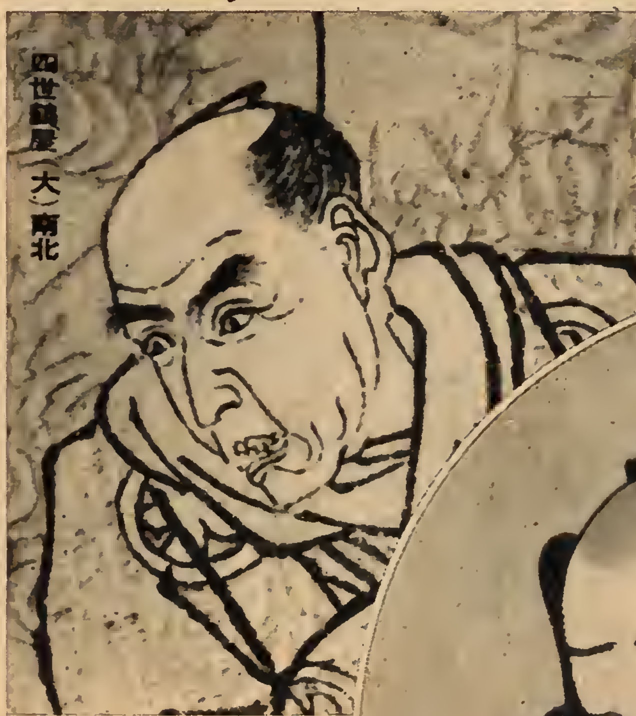
河竹繁俊


近松門左衛門

歌舞伎を見に行く、筋書をもとめる。と、その筋書の終りのほう奥附のあたりに、「狂言作者」とした欄がある。そうして数人の名前が連記してある。これを座附狂言作者の連名という。

狂言作者は、名のごとく狂言（脚本）を作る人ではある。けれども、この方面においてもまた時勢は移っている。こんにちでは実際についてみても、歌舞伎には新作というものが少なくなっている。また、よし新作が上演されても、多くは外部の文学者の手になったもので、座附の作者はその演出事務の遂行と、舞台監督の役目だけを果すことになっている。

明治の半ば頃までの歌舞伎社会は、今日のように芸術院会員など考えも及ばなかったし、その昔し河原者といやしめられた空気の中におかれていたから、劇場関係以外の人から脚本など提供されることもなし、また求めもしなかった。だから狂言作者の仕事の分量も多くまた重要なものだった。いってみれば、いまの新劇団の文芸部と演出部と宣伝部とを兼ねたような職務だった。だから組織も立ち作劇の企画執筆なども整っていた。


四世鶴屋（大）南北

ふるく狂言作者には四段階があった。第一は立作者で作者の主任とか部長にあたり、文芸部長であり演出部長であり、脚本執筆責任者でもあったのだ。第二を二枚目三枚目の作者という。次席、次々席の人で立作者を補佐して執筆をも手伝う。その下の両三名を狂言方といい、その下を見習いという。この四段階を通じての人員は七八名から十名前後、座によりまた時と場合によってちがう。


二世河竹新七（黙阿弥）

見習いにはいるのは、芝居好きで多少文字のある、外部の青年が多い。南北でも如皐でも黙阿弥でもそうである。そのころのことですべて徒弟制だから、小使や給仕の仕事までやる。諸事見習うのであって、楽屋の事情を呑みこむ。それが二三年もすると狂言方になって、役者にわたすセリフの書抜きや稽古をする練習もし、チョン〳〵と拍子木を打つこともはじめる。それからは才能次第で、二三枚目に昇進し、脚本を少しづゝ書かせてもらえるようになる。

狂言の企画は、立作者と座元（今なら社長）とで、ごく秘裡に立てゝ、座頭役者の承認をもとめる。それから脚色に取りかゝり、詳しい筋書を作る。そうして五幕の狂言だとすると、眼目の二幕もしくは三幕を自分が書き、二三枚目作者に一幕づゝ助筆させる。書かせた稿本ができあがると、立作者は通読して改訂し完成させる。だから、立作者や二枚目は、初日をあけて舞台がきちんときまれば毎日出勤はしないで、次興行の準備にかゝる。

このようにして出来あがった「四谷怪談」にせよ「三人吉三」にせよ、いよいよできあがると、座員全部の集った席上で本読をし、さあこれでみんなきまったとなると――シャン〳〵〳〵と手打をして、それから稽古にかゝり、やがて開演ということになる。稽古中や初日のあと数日間は、立作者は演出上の注意をし、だれるところは省略したり改訂する。だから、演出については座頭と協力してあたったのである。

以上のような狂言作者の制度のくずれだしたのは、明治二十二年に東京の歌舞伎座ができて、福地桜痴が作者部屋を改良した時からである。


三世瀬川如皐



芝居年中行事

山本二郎

春夏秋冬に対応する季節の文学は世界中をさがしても、日本の和歌と俳諧より外に見当らないが、季節を日本ほど重視する演劇もやはり外国には珍らしい。四季の変化のはげしいわが国では、毎日の挨拶にも天気のことをいわずにはおれぬほど、季節感が生活に密着しているために、おのずとそういうことになつたのであろう。謡曲でもちゃんと季が決められているが、歌舞伎でも四季それぐの季節にふさわしい狂言が上演され、興行の方法も季節の支配からのがれることができなかつた。

たゞ今日の歌舞伎興行はほとんど季節を無視して行われる。それだけ歌舞伎が日常生活から浮きあがつてきたのだともいえるし、またそうした制約からのがれて独り立ちできるほど芸術的に洗練されてきたのだとも考えられるが、何れにしても近代の都会生活が季節感を稀薄にしてしまつたことは事実である。あたかも都会人が季節を身体で感じないでショウウィンドウの中で発見するように。

が、江戸時代の歌舞伎は季節と共に動いていた。だから歌舞伎を考える時には芝居の世界の年中行事を無視することはできない。現在の歌舞伎を鑑賞する上にもそういう背景だけは知つておいていたゞきたい。



仕初式　昭和十一年十月明治座で左團次が行つた仕初。先代羽左衛門、幸四郎の顔も見える。

江戸では中村、市村、森田の三座が官許の劇場で、代々世襲によつて劇場の所有と興行権とが認められていた。何かの事情で興行ができぬ時は、これに代つて興行する劇場として、都、桐、河原崎の三座が許され、これを控櫓といつた。京阪ではやかましい制限はなかつた。

芝居道の格式が定まつてからは、歌舞伎の興行回数は大体年に六回となつていた。正月の初春興行、三月の弥生興行、五月の夏興行、七月の盆興行、九月の秋興行、十一月の顔見世興行がそれで、しかも初日は顔見世が一日、正月が二日、三月が三日、五月が五日、七月が七日、九月が九日というように大体きまつていた。これも縁起を重んずるところから起つた習慣であるが、さすがに経済的理由には勝てず、そのためにおくれることも少くなかつた。

なおこゝにいう月は陰暦であるから、今日の陽暦より一ヵ月ばかり気候が遅くなることを考慮に入れておく必要がある。

一月

芝居国の一年は十一月の顔見世からはじまるのだが、やはり順序として正月から年中行事の絵巻をくりひろげて行こう。

まず元日に「仕初」の式がある。仕初というのは一年の芝居はじめの意味である。この日は朝の七つ時（午前四時）に一番太鼓を打ちこみ、正午から「翁渡し」がはじまるが、これは能の翁をまねたもので、歌舞伎の言葉でいえば「式三番」である。翁は必ず座元がつとめ、千歳を若太夫、三番叟を座附の振附師がいずれも別火物忌で心身を清めてつとめた。舞台に大鏡餅をそなえ、翁は天下泰平、芝居繁昌を祈つて舞い、千歳とともに地謡だけでつとめる。三番叟になるとグッとくだけ、三味線を入れて舞う。この日の観客は特別なひいき筋の商店の主人やその家族、劇場関係者、俳優の家族など、選ばれた人たちばかりである。

「翁渡し」がすむと、「巻觸れ」がはじまる。舞台の座席の準備が終ると、江戸でも指折りの声色遣い連中が、その座の俳優の声色をつかつて観客を喜ばせる。そのうちに座元と若太夫が黒紋附に麻上下一本差、次に座頭が黒紋附に色上下一本差、ついで立女形が若衆髷に紫帽子、大振袖に色上下というあでやかな姿であらわれ、続いて二枚目の女形、立役、敵役が席につく。かくて俳優全部、作者、振附まで並び終ると座頭が新年の賀詞をのべ、襲名の俳優や上方からの下り俳優の披露などをする。

それが終ると、初春狂言の大名題、小名題、役割などを書いた「巻」を座頭がよむ。こゝで面白いのは、役名の終に楽屋落の捨役（仮空の役名）をよむことで



襲名口上 昭和二十六年四月歌舞伎座における歌右衛門襲名披露の口上。右より吉右衛門 新歌右衛門、福助。



読立 江戸では初日の前日に、その興行の狂言名題や配役を読上げ、声色をつかつて宣伝につとめた。

ある。これはその俳優の内緒の色事や失敗談などをすつぱぬくもので、いずれも作者の悪戯であるが、ことがことだけに、誰もおこることができず、観客もこの読立を楽しみにしていた。こんなことで俳優と観客とを親しくむすびつけてしまうなど、作者も心にくい手を使つて見せる。

役名が終ると、「千秋万歳大々叶」とよんで巻を閉じるのであるが、これが市川團十郎だと、「古例にまかせ一つにらんでお目にかけます」とて、三方を左手にもち、右の片肌をぬぎ、拳を腮の下にあて、右足をふみ出し、ツケを入れてにらんだのである。代々の團十郎だけにそういう科が許されたのも、市川家の荒事のテクニックだからであろう。

そのあと子役の「踊初め」があるが、これも歌舞伎が舞踊から起つたことを記念するものなのであろう。ついでめでたく手を打つて、「仕初」の式を終つた。式をすませると俳優たちは年始廻りに出かけるが、これがまた華やかな行事であつた。劇場の表では春狂言の大名題看板を掲げて、明日の初日を待つのである。

仕初は江戸劇場では顔見世とゝもに二大行事として尊重された儀式であつたが、幕末に至つて廃され、以後ほとんど行われない。

上方にはこういう儀式はなかつたが、ひいきから贈られた引幕、水引、積物、幟などが劇場の表にかざられ、それを見物するファンで道頓堀の正月は格別な賑わいを見せた。

やがて幕があく正月の興行を、江戸では「初春狂言」又は「初春興行」といつたが、大阪では「二の替り」又は「大替り」と称えた。二の替りというのは顔見世を第一回として、第二回目の興行の意味である。

江戸では初春狂言は三座とも曽我兄弟の芝居を上演することにきまつていた。別な事件を扱つても必ず曽我の筋をからませ、外題にも「曽我」の二字を入れるのが長い間の慣例となつている。何故そうなつたかといえば、正徳五年正月に中村座で曽我の狂言を出したところ、前代未聞の大当りをとつたゝめに、毎年曽我狂言を出すようになり、ついに三座の吉例となつたといわれている。このしきたりは明治二十年頃までも行われていた。毎年毎年新作ではあるが、あかずに曽我狂言を出したというところにも、歌舞伎の伝統尊重の精神がよく現われている。

これに対して京阪では「二の替り」に傾城買いの狂言をよく演じたので、外題に「けいせい」の文字を冠せることが多い。のちに漢字で「傾城」と書くようになり、秋と冬の狂言には「契情」と書くのがきまりとなつた。江戸の曽我狂言に対して、京阪の傾城買狂言は両者の芸風の相違を端的にあらわすものである。

曽我の対面 正月らしい雰囲気をかもし出す舞台面。五郎（松緑）十郎（梅幸）祐経（男女蔵）



二月

二月は初午の日に楽屋で、「稲荷祭」を行うのが江戸芝居のしきたりであつた。そのはじめは市村座が楽屋に稲荷大明神を勧請したことに起つたのであるが、そのうち中村、森田の両座も同じようにこれを祀つて劇場の守護神とした。下級俳優は稲荷の宮の下にいることになつていたのでこれを稲荷町と称したが、この連中が祭を司つた。

お宮には供物をそなえ、楽屋には洒落のめした地口行燈をかゝげ、藤棚をつく



義経千本桜の道行初音旅　義経を尋ねて行く静（松蔦）とそれを守護する狐忠信（猿之助）



鏡山の草履打　局岩藤（訥升）の折檻を耐える中老（歌右衛門）

つたり、初狂言の主な場面の飾り庭をこしらえたり、様々な趣向をこらすのである。囃子方による馬鹿囃子の音は楽屋中をうきたゝせ、見物に来るひいき客は引きも切らずに賑わつた。

この日は楽屋では田楽を焼いて一同に振舞うのが吉例になつていたがこれには味噌を使わず醤油で味をつけた。味噌をつけることを忌むという単純な縁起かつぎだが、当事者にとつては笑い事ではない。この日から「跡狂言」といつて追加の幕をつける。春狂言の気をかえて観客の心をひこうという興行政策のあらわれである。

二十五日には作者部屋で「天神祭」が行われる。これは菅公を尊崇した初代並木五瓶が江戸に下つてから初めたことだが、作者たちが文章の神様といわれる菅公をまつるのはゆかしい行事である。行事の万端は稲荷祭と同様であつたが、酒宴のあとで、五瓶が書いた「天満宮栄種御供」に因んで卵の黄味を粉にしてふりかけた御飯を出す習いがあつた。がこの行事も今では見られない。

昔は二八月といつて一年中で二月と八月とは最も入りの少ない月と言われていたが、興行が近代化され今日では特に季節の制約はうけないが、三月興行をひかえているのでいくらか力を蓄えるという構えがないでもない。

三月

昔は初春狂言が大当りとなれば、三月に入つて一二幕をさしかえるだけでロングランを続けたが、不入りだつたら二月中に打上げ、新狂言をたてゝ三月三日に初日をあけた。これを弥生狂言といゝ、京阪では二の替りといつた。

三月は花におされて客足がにぶるので各座ともその出し物には苦労するが、興行的に危険の多い新作をさけて、手馴れた名作で安全をねらい、桜に因んだ義経千本桜、鞘当、楼門五三桐といつたような狂言が選ばれる。

また「御殿物」という時代狂言もよく上演された。これは諸大名の奥の宿下りで、多数の御殿女中が休暇を貰つて家に帰つたので、その人たちを劇場にひきよせるために、鏡山、先代萩、妹背山などがよく上演された。毎日いやというほど体験している御殿の場面を、芝居でまで見ようというのは妙な心理だが、実は鏡山で悪い局をこらしめるお初の立場に自分をおいてみて、日頃の憤鬱をはらしたのでもあろう。

また團十郎が出演すると「助六」が出るのが吉例になつていたが、出演の主だつた俳優たちは魚河岸や吉原その他の盛り場へ挨拶に行く。吉原からは引幕や傘を、魚河岸からは引幕や助六の鉢巻を贈つて祝う。そして吉原と魚河岸の総見の日には舞台と客席とで手打をして景気をあおつた。助六が江戸歌舞伎の粋のようにいわれるのはそうした華やかな裏付けがあるからである。歌舞伎の繁栄はよきにつけ悪しきにつけ、そうした組織とのつながりを無視しては考えられない。現在でもなおそれに似た現象がみられるがこれは歌舞伎の宿命とでもいうべきことなのかもしれない。

四月

弥生狂言は大抵四月の中旬に終るが、たとえ弥生狂言が当つても四月に入るとガタッと客足がおちるので、劇場側では割引したりさし幕をするとか、いろ〳〵手をつくして挽回策を講ずるのである。さし幕には二番目狂言（世話物）を差替えることが多かつたが、それには前狂言とは全然変つた新作物とか心中物を出すのが例で、一体に興行成績の上らない月なので、興行者としては費用のあまりかからない手堅い興行方法をとつていた。

現在の四月は陽暦だから昔より一月も季節が早いが、この時分には地方からの上京客がおしかけてくるので、興行的には大変有利な月となつた。東京では昭和十一年に団菊祭がはじまつてからそれが恒例となり、三四月の候には満員御礼の札を表に出すことが多くなつた。



團十郎の助六　助六と揚巻に扮する俳優は、吉原の大見世と役員の家へ挨拶に廻る。

五月

五月の芝居は五月狂言と称したが、五日の節句に初日をあけ興行期間は三十日ときまっていた。初日には木戸へ菖蒲を葺き、楽屋では菖蒲湯を立てた。

五月狂言にはお家物の仇討狂言を出すというのが興行の不文律となっていた。初春狂言の曽我が当って、その後を三月五月とつゞいて後日を仕組むこともあったが、そんな時は五月に討入を出した。

ところが時代が下るにつれて仇討狂言では観客が呼べなくなって、世界を夏にして本水をふんだんにつかって涼味を感じさせるような世話狂言などや怪談狂言が代つて登場するようになった。

二十八日は曽我兄弟が富士の裾野で本望をとげた日にあたるので、曽我狂言があたるとこの日には江戸の三座では「曽我祭」を行う習慣があった。曽我兄弟の両社は三階の大部屋の入口に神棚を設けて祀られるが、稲荷祭と同様に下級の俳優が万事世話をし、その日の狂言が終ると仕切場（事務所）に飾った神輿を舞台にうつし、賑やかな祭礼が行われる。その後で屋台を曳き出して町々を練り廻し、余興に総踊りや俄などが演ぜられて市中の人気をあおった。寛政六年五月都座の曽我祭に贅沢の限りをつくしたゝめにその筋よりとがめられ、曽我祭は中止になった。

六月

五月興行は六月の五六日頃に終るが、そのあとは七月の盆興行までは土用休みとなる。六月は祭礼月で市内各所に祭が行われて皆がその方に気をとられているし、また暑くもなるので、観客を吸収する見込がたゝないため、各座とも休場して場内改修などに力を注ぐ。主だった俳優は土用休みに江戸にいることを恥としていたから避暑に出かけるか、地方巡業に出たりした。

だからこの月には興行は殆んど行われなかったが、時には「土用芝居」又は、「夏狂言」といって、二流以下の俳優を集めて、六月十日頃から十五日か二十日間位の値安興行を行うこともあった。若手俳優が大役を引受けて演ずる勉強芝居で、今日の青年歌舞伎のような意味があった。もっとも時には名優も出勤したことがあって、尾上松緑が天竺徳兵衛で水中の早替りを演じて好評を得たのは、土用芝居だった。

七月

七月の芝居は七夕に初日をあけるのが江戸の古例であったが、残暑がきびしいので一日のばしにおくらせて、月半ばすぎに盆狂言の初日が出る。まだ暑いので重苦しい金襖の時代物はさけて、見た眼に涼しい世話物が選ばれる。夏祭や四谷怪談、天竺徳兵衛のような水仕掛や本水をつかうもの、怪談物が喜ばれた。

京阪は仕掛物が早くから発達したところだけに、大仕掛に水をつかう工夫をして観客を喜ばせた。外に大踊りを見せたのも江戸にはない特色である。

明治以後も芝居を涼しく見せるために興行者は智慧をしぼってきたが、冷房装置の設備が夏季興行に大転換をもたらせた。

八月

八月は季節は秋であるが芝居は休んでいた。何かの都合で七月にはじまる盆狂言の初日がおくれて今月になる時は、一日に初日を出すことになっていた。その時もやはり盆狂言といった。出し物は四谷怪談、伊勢音頭、夏祭、五大力等夏の世界のものを上演することが多かった。

明治以後も休場するのが普通だったが、この八月を利用して夜芝居を思いついたのは守田勘彌で、明治十一年瓦斯燈の設置ができた新富座で午後五時開場という画期的な試みを行った。

九月

九月の芝居は菊の節句の九日に開いた。暑さも去り絶好の観劇シーズンである。





曽我祭　萬燈、祇園囃子で賑やかに堺町を練り廻る。「神祭る皐月を曽我の世界かな」（桜田左交）

四谷怪談





天竺徳兵衛　蟇の妖術をつかう天徳、

出し物は多く義太夫狂言で、忠臣蔵や菅原がよく上演される。並木五瓶は「戯財録」の中で秋は人心の沈む頃だから落ちついた操り狂言が最も適当だと書いているが、実際にもそのように興行されてい

歌舞伎の正月である顔見世も近いので十二日に「世界定め」が行われる。これは芝居年中行事の中で最も重い儀式で、顔見世に上演する狂言の世界（事件の背景となる時代物語）をきめる会議である。初めは主作者の家で行つていたが後には座元の宅で開かれ、安永天明の頃から楽屋の三階や芝居茶屋で行われるようになつた。その頃から年中行事として形式化してしまつたと思われる。

当日集るのは座元、立作者、座頭、立女形その他一二の重要な俳優であるが、その数を五人か七人かにきめているのも、例の縁起を重んずる習慣からである。この日は黄昏から芝居町の関係者の家では高張提灯、茶屋々々では軒提灯をつるして景気をつける。芝居が打出すと表方から使を立て、立作者を迎えに行き、その他の関係者も羽織袴に脇差という改まった姿で式場へ集る。

式場は四方を屏風で囲み、内に入るのは座元、立作者、俳優だけで、帳元、奥役などは襖の外に控える。座がきまると座元の挨拶があつたのち、立作者が筆をとつて狂言の世界と主だつた役割を書き、皆に見せる。これは豫め相談ずみなので異議なくまとまり、手を打つて世界定めの儀式がおわる。世界を記入した紙は座元が自宅へ持帰つて神棚へまつり、翌朝立作者が受取りに行つて、二枚目三枚目の作者と相談を交して顔見世狂言の脚色にとりかゝる。これは芝居道の最も重要な儀式であつたが、次第に形式に流れていつたゝめにその必然性が失われ、天保末に廃れるに至つた。

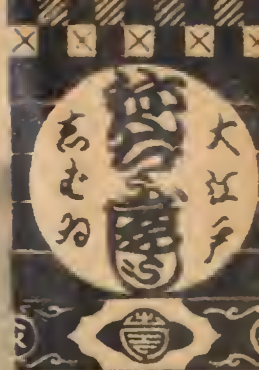
十月

市村座の世界定め　筆をとつているのは作者の並木五瓶、中央は座元の市村家橘。



顔見世狂言の脚色ができ上ると、十七日に「寄初」が行われる。寄初というのは古くは俳優の雇傭契約は十一月から翌年十月までの一年間だつたので、十一月の顔見世を目前にひかえて、その新しく抱えられた俳優たちが顔合せをする式で、その席上立作者から顔見世狂言の名題や脚色がはじめて一同に披露される。この日までは狂言の趣向は全く秘密になつていたのである。会場は世界定めと同じように楽屋の三階又は芝居茶屋ときまつていた。芝居町では例のように提灯をかゝげて祝うが、この夜は俳優の「送り迎え」で、各座とも他座に移る俳優を送つたり、他座から来る俳優を迎えたりで賑わい、それを見物に集る群衆で芝居町は混雑する。

送り迎えが終ると一同は劇場の櫓下に揃つて手を打ち、木戸から入つて舞台へ並んで再び手を打ち、三階へ上つて又手を打ち、合せて三度しめるのがしきたりであつた。式場には金屛風をたて、毛氈を敷きつめ、正面に座元と若太夫と坐り左右には俳優が綺羅を飾つて居流れる。囃子方が小謡をうたつている間に座元と俳優との間に盃が交わされる。終つて立作者が来年の恵方に向つて、大名題、小名題、浄瑠璃名題を読上げ、次に二枚目作者が役割を披露する。そのあとで作者から狂言の内容を面白く話をする「噺初」ということがあつて、酒宴にうつゝた。この華やかな寄初も世界定めが廃れると



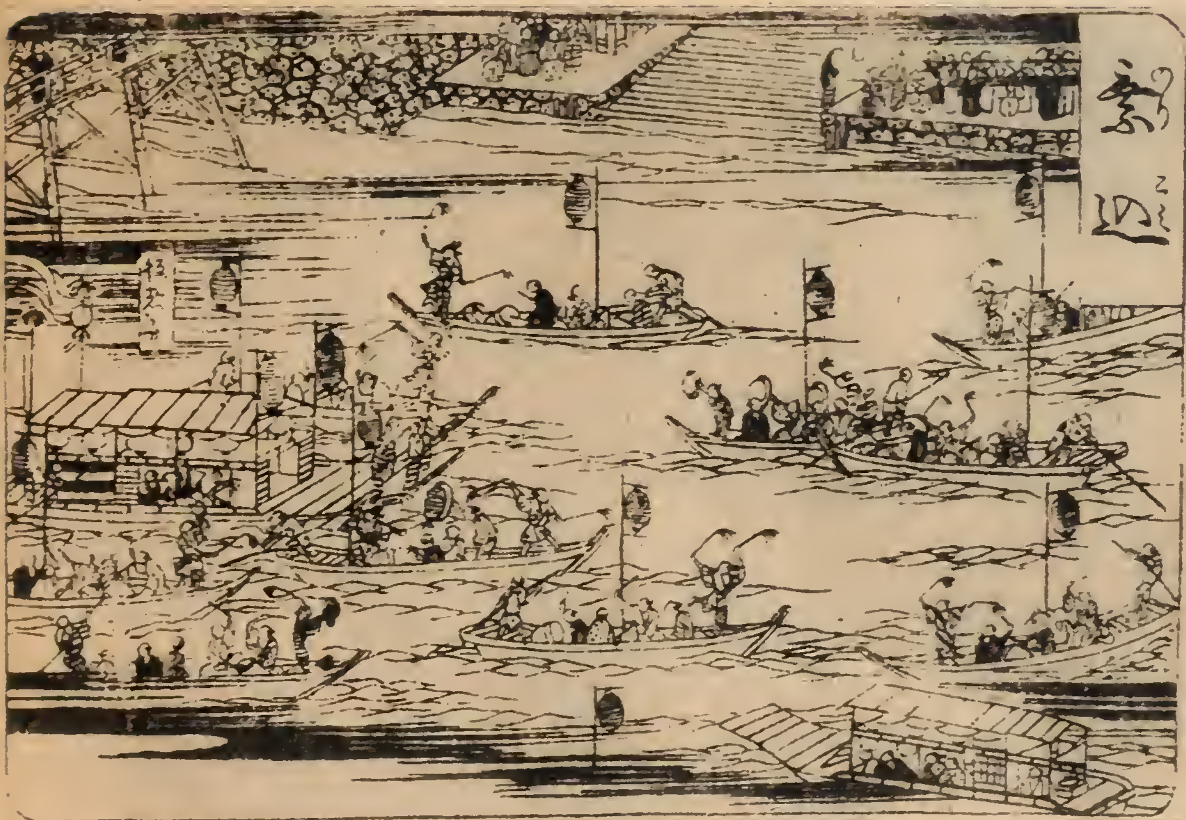


江戸の乗込み　上方俳優が堺町（中村座）へ乗込みの状景。提灯の川通、魚河岸はひいき連の名。

いつか亡びてしまつた。

二十日には一座の俳優の紋看板を劇場の前に飾り、二十五日には名題看板、二十九日には顔見世番附を発表し、三十日には全部の絵看板を掲げる。劇場の前には盛り場からおくられた引幕や幟、或いは蒸篭、米、炭などの積物（つみもの）が派手につみあげられて景気をつけ、両側の芝居茶屋はそれ〴〵定紋を染めた紺のれんをかけ趣向をこらした燈篭をかゝげる。それを見物に集る人達で芝居町は一年中で一番の賑わいを呈する。

月の終には上方から来る俳優の「乗込み」がある。関係者やひいき客が迎えて芝居町を駕篭で廻るが、大勢が「当りました〳〵」と囃立て、芝居町を駕篭で廻るのだから宣伝効果は百パーセントで、俳優を駕篭にのせたまゝ劇場へかつぎいれ、一座の俳優が揃つて迎えた。一方大阪では江戸からの上り役者は、道頓堀を舟で乗込みをさせて人気をあおつた。



大阪の乗込み　江戸や京の俳優が大阪に出演する時は、道頓堀を舟に乗せて劇場に乗込ませる。

十一月

十月晦日の夜は芝居町は徹宵賑わつた。その夜ひいき連中は俳優の宅を廻つて手打をするが、それがすむと劇場の中に陣取つて、深夜まで声色をつかつて騒いだ。顔見世前夜祭である。

顔見世や一番太鼓二番鶏

あけて十一月朔日の朝の七つ時（午前四時頃）一番太鼓が響きわたり、間をおいて二番太鼓が鳴る。これを合図に手打連中は引上げるが、その後で舞台を清めて供餅と神酒をのせた三宝をかざり、左右の大臣柱へ翁行燈と称する大きな行燈をかける。その頃から客を入れ、二番太鼓がうち終ると「翁渡し」（式三番）がつとめ、四日目から若い俳優にかわつた。「翁渡し」の次に「脇狂言」という、各座固有の古狂言を演じた。中村座は「酒吞童子」市村座は「七福神」森田座は「甲子待」ときまつている。その次に「序開き」といつて喜劇のような一幕物があり、狂言作者の見習が書き、下級の俳優が演じた。これは手習草紙のようなもので、鶴屋南北も作者見習の時序開きの脚本を書いたが、舞台全体を鯨の胴に見立て、黒幕を割つて曲者が出てくる趣向を立てゝ、その奇智をみとめられたという話がある。



市村座の脇狂言七福神　舞台がまだ薄暗いうちに下級の俳優や囃子方によつて演ぜられる。

その次に中所の俳優の演ずる大時代な一幕物の「二立目」があり、そのあとが本狂言となるのだが、その序幕を「三立目」という。序開きから数えて三つ目になるからで、その三立目か又はその返しに「暫」を出し、大切に所作事をつけるのが顔見世狂言の定石である。顔見世狂言は必ず新作であつたが、作劇上の約束として、狂言の筋は一貫していても一番目二番目と別れ、時代から世話にうつり





終りに時代に返るという不文律がある。趣向も人気が沈みがちの頃故心浮立つようなものを選べという教えであった。

京阪でも十一月に顔見世を行っていたが、宝暦頃から十二月に変った。江戸と違って興行の期間は大抵十日間で、それも徹夜興行であったが、後に大阪は昼興行になったが、京都は後々まで徹夜の習慣が残っていた。短期間ではあったが、顔見世の賑わいは江戸に劣らず盛んであった。ことに道頓堀の顔見世は盛況を極め、劇場の前の積物や茶屋の飾り物は壮観であった。

番太鼓を暮六つ（午後六時）に打ち、二番太鼓を九つ（十二時）に打ち終ると三番叟がはじまるが、翁は江戸と同様座元がつとめた。そのあと「座附引合せ」がある。これは俳優を披露することで、つぎに狂言名題の読上げがあって、つゞいてひいき連中から俳優への贈物の披露がある。それがすむと後援団体の大手、笹瀬等の連中が、揃いの黒紋付に赤頭巾で乗込んできて、囃子方の三味線に合わせて拍子木をうって興をそえた。このあとで顔見世狂言が上中下三幕演じられ、明け方に終った。

現在では顔見世の儀式が少しでも残っているのは京都の南座だけで、毎年十二月の顔見世に表へ一座の俳優の「招ぎ」（紋看板）をあげるのはよそでは見られない。その外初日の前夜から客が入り込んだり、早朝から興行をはじめたりするのも昔の名残であろう。顔見世だけは見なければ恥のように思っている京都の習慣は、歌舞伎の発祥地であることを無視しては理解できないことである。

十二月

顔見世狂言は大抵十日頃に打上げた。千秋楽には座元以下全部の俳優が並んで顔見世の礼をのべ、併せて初春狂言の披露をし、終りに千秋楽の舞を舞った。又時にはそゝり狂言を伴したこともある。

顔見世がなくなってからは十二月は大抵休場することになっていたが、時には座元と関係なく、茶屋や仕切場の者たちが金を集めて、中流俳優で小興行を行うことがあった。これを、餅搗き代をかせぐという意味で「餅搗芝居」と称したが現在ではそういうことは見られなくなった。

以上のように芝居の年中行事をたどってみると、今日もその古格や儀式を伝えているものはほとんどない。最初のうちは意義のあった儀式も、時代が経つに従ってその精神が失われて形式だけのものになっていつか亡びてしまう。ことに明治以来封建制から解放されたことが歌舞伎の世界へも及んで伝統尊重の精神を失わせたが、一方商業主義に支配されたことがそれに拍車をかけた。

失われた年中行事をいたずらに惜しむことは意味がない。がこういう行事がほろびて行くのは実は歌舞伎の衰退にもつながる問題なのである。歌舞伎の行事は歌舞伎の精神と一体のものだからである。

今を昔になすすべはないが、日本演劇の貴い遺産としての歌舞伎を後世に正しく伝えるためにも、年中行事の意味だけは考えておくことがのぞましい。

序開き　神霊など現われる世話物の寸劇、場面は大抵神社の前で人物も三四人程度のもの。

二立目　序開きの次に演せられるので二つ目ともいう。謀叛人の見現わしというような時代物が多い。

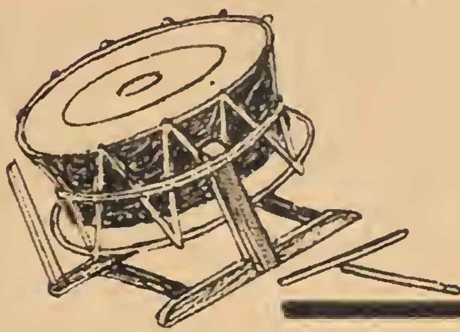


大正時代の南座　顔見世興行には紋看板（京阪では招看板という）をつらねて景気をつける



歌舞伎の音楽





渥美清太郎

　歌舞伎の祖は、大社の巫女から女優となり、慶長初年に京都の往還で街頭演技をはじめた出雲のお国である。そしてその演技のはじめは舞踊である。お国が名声を得たのを見ると、夥しい数の遊女がたくさんの団体をつくり、お国を模倣の舞踊を演じた。女歌舞伎は一世を風靡した。なぜこの人たちは踊ばかりをやつていたのか。――女歌舞伎の本当の目的は容色を売ることで、舞台は第二義的であり、舞踊はその方便にすぎなかつた。舞踊ほど人を美しく見せるものはないからである。

　女歌舞伎の弊害が烈しくなつたので当局から禁止され、代つて美少年の若衆歌舞伎が登場したが、これとて目的は女歌舞伎に同じだつたので、演技はやはり舞踊が主であり、また間もなく止められた。

　舞踊だから、むろん伴奏の音楽を欠くことはできない。といつても初期には、先行芸術の能の伴奏である四拍子の囃子即ち笛と小鼓と大鼓と太鼓とを流用するよりほかはなかつた。それらを唄の間へわずかにあしらつていたのであつたが、そのうち三味線という実に大衆には持つてこいの楽器が生れて、実用に供せられることゝなつたので、お国は素早くこれを取り入れ、三味線に乗る唄によつて踊らせることを始め、他の女歌舞伎もこれに習い、若衆歌舞伎でも継承し、以来、歌舞伎の伴奏楽器は、三味線を主調とすることに定められて今日に及んでいる。他はすべて補助楽器になつている。初めは三味線を弾きながら唄つていたらしいのだが、間もなく唄は唄の専門家の持ち場になつた。

　女歌舞伎時代には、大抵縁台のようなものに腰をかけて弾いていたのであるがだんだん様式がとゝのつてくるとともに舞台の後方へ毛氈を敷き、その上に座つて演奏するようになつた。若衆歌舞伎時代にはその式に限られていた。劇場の面積が広がるとともに、舞台の上に座つていたのでは踊が統御できず、また観客からもよく見えないので「山台」と称する長方形の台の上に乗つて演奏するようになつたのは、享保期からのことである。

○

　こうした、歌舞伎舞踊のためにできた三味線楽――それは後に異常な発展をしたが――これが現在の「長唄」である。

　長唄は歌舞伎から生れた音楽である。現在でも初期の因縁にしたがつて、歌舞伎の劇団には必ず専属の長唄連中があり、そして囃子が附属することになつている。それは、舞踊音楽のみならず、科白劇に於ても伴奏を勤めなければならないからである。即ち「下座音楽」だ。舞台に向つて左方の隅、背景でかこまれた一廓から、絶えず唄や三味線や鳴物が聞えてくることにお気附きであろう。歌舞伎の演技は、あの音楽がなければ進行することができず、どんな名優でもあの三味線に依つて動作をしなければならないのである。その「下座音楽」は、これも昔からの因縁によつて、長唄連中の司ることになつているのである。だから歌舞伎の劇団には、たとえ舞踊が出ないでも、長唄を欠かすことはできないのである。

○

　三味線という楽器が生れてから、その用途は左右二派にわかれた。左は娯楽中心の室内楽であり、これが転じて歌舞伎に入り、長唄となつたのであるが、もともと舞踊の伴奏なのだから、本体は「歌謡曲」だ。長唄はあくまで歌謡曲なのだ。では右はなんだというと「浄るり」である。室町時代から「浄るり」という語り物が存在していた。「十二段」といつた長い物語を朗誦して聴かせ、その内容によつて聴衆に興味を与えるもので、平家琵琶が発展した産物なのだから、本来は琵琶を伴奏にして朗誦すべきなのだが、平家物語よりも文章が新しかつたので琵琶には適しない。といつて外に楽器もないから、多くは無伴奏で語つていたのであるが、三味線が実用化されるとともに沢住検校という盲目法師が、これを「浄るり」の伴奏に利用して好結果を得たので、以後、浄るりは必ず三味線に乗つて語るのが原則となり、そのために音楽として発展も見られ、やがて西の宮の「かいらい師」と手を握つて「人形芝居」を樹立し、これが歌舞伎と並行して異常な発達をしたので、「浄るり」は人形劇の伴奏音楽が原則というところに落ちついた。多くの流儀が勃興した。



河東節はこの簾の中で演奏しています。

歌舞伎では長唄のみを使用していたのであるが、元来が歌謡曲なので、道行とか愁嘆とかいう、複雑な内容を持つ舞踊劇の伴奏としては適当でない。そこでそういう場合、早くから浄るりを引ッ張り出して、適材を適所においていた。音楽に対する初期の歌舞伎の感覚や措置は全く機敏なものであつた。浄るりで利用されたもの、上方では一中節、文弥節、江戸では永閑節、外記節など。（説経節も盛んに使われたが、これは浄るりでもなければ長唄でもない、特殊な音楽である）



常磐津連中の出台（関の扉）

これら浄るりの演奏場所も、長唄と同じく、初めは舞台の上に座り、後には山台に乗つていた。山台とは、それがどんな場面に出演しようと、いつも台の横に山腹の画がかいてあつたからである。

江戸で生れ、江戸で発展した河東節なども、初めは歌舞伎の劇場に出演した。この浄るりは昔の有産階級であつた、札差しの旦那その他が習い、その連中が語ることが多かつたので、浄るりとしても別扱いにされ、必ず簾の内で演奏することになつていた。後になつて豊後節の浄るりが発達を始めてからは、自ら劇場に適せぬことを知つて身を引き、室内楽専門に閉じこもつてしまつたが、それでも歌舞伎十八番の「助六」が出るときは、どうしても河東節の出演を乞わなければならない。そこで現在でも「助六」の芝居のときには、正面雛の簾の中で語ることが約束されている。



清元連中の山台（三社祭）

人形浄るりにも幾多の変遷があつて、元禄以後は、竹本義太夫のはじめた「義太夫節」が、その音楽を独占するようになつてしまつた。近松以来、多くの名曲が人形劇に生れ、歌舞伎でも「忠臣蔵」はじめ、多くの曲を人形から移入して上演しなければならなくなつたので、自然、義太夫節も歌舞伎と縁が近くなり、歌舞伎専属の太夫三絃もかなりに殖えた。そこで、人形劇ばかりやらせておくのも勿体ないところから、舞踊曲としても時折り利用するようになり今に及んでいる。

歌舞伎に於る義太夫の演奏場所は、ちよつと変つている。舞台に向つて右手寄り、かなり上の方に、簾を下げて設けられている。これを「チョボ床」という。「チョボ」とは、歌舞伎に於る義太夫節の通称である。はるか高い所から舞台を見下ろして語ることになるのだが、これは昔から、あの重圧的な義太夫節の音響旋律をよく研究し、観客にとつても俳優にとつても、こゝが最適当として定められたものである。然るに、大正期になつて、十一代片岡仁左衛門の要求から、舞台右手へ山台をつくり、こゝへ出て演奏するのが例になつてしまつた。これは文楽座の形式にならつたのであるが、昔と違つて現在の舞台は、むやみと広く、舞台へ床をおいたほうが、むしろ空虚を埋める効果もあるので、このほうが多く使われるのである。チョボ床へ出ることも勿論ある。

○

享保末年、宮古路豊後掾という浄るりの太夫が江戸へ来て、熱狂的に歓迎された。当時としては最も表現の新しい、写実的な音楽だからであつた。歌舞伎劇場へも出演したが、余りにも喜ばれるので他の音楽家の反感を買い、その筋に手を廻したらしく「豊後節は以後禁止」と政府から命を下された。やむなく豊後掾は京都へ帰つてしまつたが、跡に残つた門弟たちは、それぞれ一流を樹て、師の仕事を継続した。高弟文字太夫は「常磐津」と号し、専ら歌舞伎と結んで舞踊音楽に専心することゝなつた。これが現在も伝わる常磐津節の祖である。浄るりは本来戯曲の内容を語つて聴かせるのが使命であつて、それなればこそ人形との提携もできたのであるが、歌舞伎となれば俳優が踊りいゝように、リズム本位の旋律によらねばならず、長唄の領分を冒さなければ仕事ができぬことになつて、いさゝか使命にもとるわけなのであるが、文字太夫は敢然として妥協し、舞踊曲としての使命を全うするよう努力したので、当事者にも非常に喜ばれ、現在でも、最も踊りいゝ浄るりとして命脈を持している。昔は二挺三枚、劇場の広くなつた現在は三挺四枚というのが演奏者の普通の構成であつて、舞台の右手又は左手の山台に乗るのが原則になつているが、「釣女」のように長唄と同じような責任を持つ場





常磐津出語りの形式（戻駕色相肩

合には、正面にならぶこともある

豊後掾の門弟で、文字太夫に属して小文字太夫となり、間もなく独立して「富本節」を興したのが富本豊前掾であった。これも常磐津とならんで歌舞伎の舞踊曲をつとめ、常磐津よりもイキな、軽快なところで歓迎され、二代目までは非常な勢力を持ち得たのであるが、その後は代々の家元が時相を達観し得ず、いたずらに旧套を守ることのみに終ったので漸次衰微し、現在はたゞ、残っているという名のみであって、河東や一中などの古典ほどの勢力もない

文化末年、この富本から分れて一派を樹てたのが、「清元節」の清元延寿太夫である。初めは富本と別に差はなかったのであるが、富本と反対で代々の家元が頗る賢明であり、よく時相と嗜好を察し、或る時は極めて洒脱に、或る時は極めて荘重に、また或る時は極めて軽快にと、時に応じて節調を変えた上、五代目延寿太夫が声楽として十分な研究をかさね、一門に伝えたので、音楽的に大衆の喜ぶところとなり、現在では長唄に次ぐ邦楽の流行曲となっている。劇場での出演は、限られた曲にとゞまるが、当事者の努力次第では必ずしも明日の日本音楽となれないことはなさそうである。この音楽が舞台へ出るときは、常磐津と同じ形式となる。

文字太夫と共に独立したのが富士松薩摩掾だ。これが現存「新内節」の祖だ。薩摩掾は文字太夫が歌舞伎に生活の本拠をおいたのを見て笑った。「おれは芝居と手を握らなくっても飯を食っていって見せる」――。新内節はやがて花柳界に根城を据えて活動をはじめた。「明がらす」や「蘭蝶」が眼目であり、常磐津や清元よりも、はるかあなたにある、現在の生活とは余りにも隔たる材料をとりあつかいながら、なおかつ今も一部に相当な勢力を持ち得ているのは、全くその節調が大衆の胸のつかみ方をよく心得ているためなので、これを利用したら新しい大衆音楽も創造できようとは、いつもわたしのいっていることなのである。過去にはことさら流行したころもあったので歌舞伎にも稀れには出演したのであるが如何せん成立の時から、舞踊とは何の縁もなかったゝめ、リズムを度外視しているから、新内節では踊ることができない。従って現在でも、「隣で聞える浄るり」として時たま使われるだけである。

〇

長唄は歌舞伎を母胎として、浄るりの発展に関係なく、こっちもどし〱と進歩していった。寛政頃から「変化物」と称して、一人の俳優が幾つもの変った役を踊り分ける手法が流行し、それが三、四十年の間もつゞいた上、曲の大部分が長唄だったので、長唄の小曲がすばらしく豊富になったゝめ、入門しやすく、素人の長唄習得者が増加し、演奏会が盛んになった結果、こゝにはじめて長唄は、歌舞伎のきずなを脱し、音楽として独立することができたのであった。以後、世相の涙に乗り、優秀なメムバーが多く生れて、明治以後は邦楽中第一の流行曲となり得たのだ。

「勧進帳」や「道成寺」のように、一時間以上かゝる長い曲もあり、「越後獅子」のように二十分ですむ短い曲もある。「船辨慶」のように複雑な物語を持つ曲もあれば、「元禄踊」のような単純な舞踊曲もある。長唄ほど内容が曲によって変るものも少いのである。演奏位置は、常に舞台の正面ときまっている。したがって、舞台の間口が広くなった現在の劇場では、十挺十枚ぐらいないと立派には見えぬ。こんなに大勢ならぶことは、常磐津や清元ではできないことなのである

そして、長唄の場合には、必ず囃子方が山台の下部にいならび、共に演奏すること能と同じなのである。称して「出ばやし」――。これは囃子が、長唄の補助楽器と、昔から定まっていればこそその様式



長唄連中の並び方（勧進帳）



長唄連中もこんな風に左右に分れて並ぶこともあります。

なのであつて、浄るりの場合には決して囃子は舞台へあらわれない。陰では演奏するが舞台へは出ないのである。

歌舞伎には「荒事」と称する演出がある。歌舞伎十八番の「暫」とか「矢の根」とか称する狂言がそれである。その伴奏は、外記節という浄るりにきまつていたのだが、外記節が亡びてしまつてからは「大薩摩節」という浄るりが代つていた。しかし荒事は稚拙な演出なので、年とともにだんだん飽きられてきた結果、大薩摩節の需要が少くなり、専門家はみな転向してしまつた。でも時たまは荒事も上演されるので、その場合、事を欠くから、やむなく長唄が代行するようになり、やがてその家元権まで買収して、浄るりの大薩摩が長唄の一部に組み込まれてしまつた。長唄の作曲が浄るりの旋律まで応用する自由さを持つようになつたのは、その以後のことである。

いま歌舞伎劇場で「大薩摩」と称するのは、大時代なだんまりとか、楼門の五右衛門とか、豪壮絢爛な舞台がはじまる前、浅黄幕の外にあらわれ、唄も三味線も立つたまゝで演奏する、勇ましい音楽のことである。あれは、その曲に、大薩摩節の旋律を利用しているから「大薩摩」と呼ぶので、浄るりそのものとは何の関係もなく、単なる序曲なのであるが、あのために次いで現われる場面が、非常に物々しくなつて引立つから、屢々利用されている。昔は下座の簾のなかで演奏されたのだが、文化ごろから幕外へ姿を見せるようになつた。一種変態ともいうべき歌舞伎音楽である

○

音楽を複雑化して、舞踊そのものを興ふかくすべく、「掛合い」という形式が行われている。浄るりと長唄を一場のうちにならべ、交互に演奏して、それぞれその特色を発揮させ、舞台の空気を変らせる企画である。現在は清元と長唄の掛合いになる「喜撰」ぐらいしか残つていないが、昔はたくさんにあつたものだ。この場合は長唄を浄るりより一オクターヴ高い音にして掛合わせたから、面白い効果も得られたのだが、明治以後は唄い手の能力が減つたので、「紅葉狩」など常磐津、義太夫、長唄の三方掛合いという複雑さを持ちながら、同じ調子で演じるので、さつはり引立たないのである。



これは義太夫の「三番叟」ですが、囃子方は正面に並びます。



これは常磐津の「釣女」ですが、この曲に限つて正面に並びます。

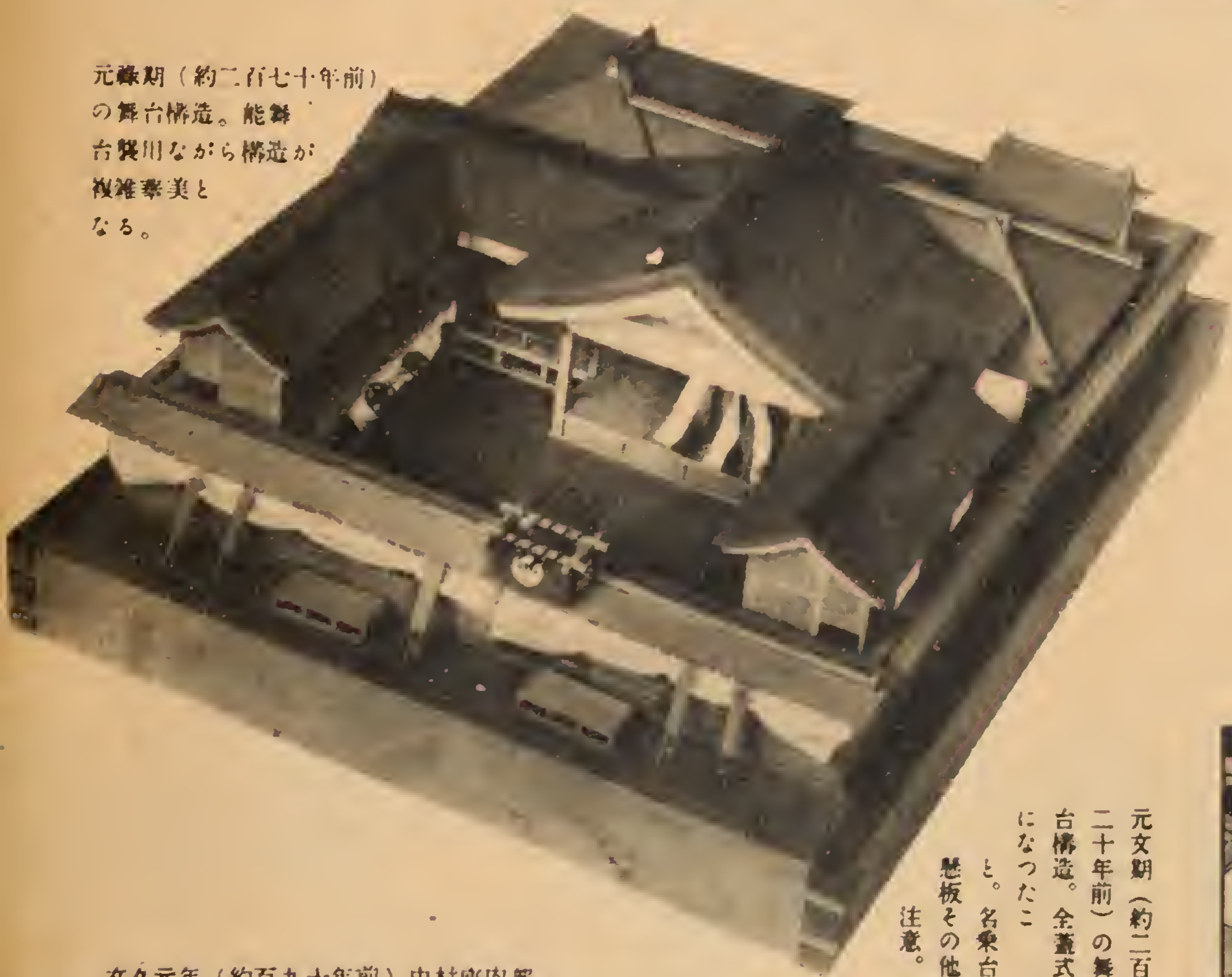


劇場と舞台美術

加藤長治

歌舞伎の初期、お国歌舞伎時代の劇場は、能舞台の襲用であつた。当時先行していた演劇といえば、能と狂言とよりないのだから、いきおい舞台構造にしろ演技にしろ、これにならうようになるのが当然であろう。

「奈良絵本お国かぶき」その他の古図によつて推定される当時の舞台は正方形で四隅に柱、側面には橋掛りがある。舞台には切妻造りの屋根がある。そして橋掛りと舞台右側には竹のてすりがあつて、橋掛りの前には若松が植えてあるなど、殆ど当時の能舞台そのまゝである。たゞ違つているのは、舞台の長押に、水引といつて横に長い布が張つてあり、正面に幔幕が張られていることとである。



元禄期（約二百七十年前）の舞台構造。能舞台襲用ながら構造が複雑華美となる。

劇場のかこいは丸太柱に葭簀をかけたもので掩つてあつて、正面に入口がある。その入口の上に丸太で櫓を組んで、その三方に幕を引廻し、その上に槍・刺叉の類を立てるか並べるかした。その櫓の中には太鼓を置き、これを打つて観客を寄せたのは、合度英国エリザベス朝の劇場が、楼上でラッパを吹いて客寄せをしたのとよく似ている。この櫓は、後に興行権を意味することになり、その座の象徴として永く今日に到るまでその形を残存している。当時観客は地上に筵を敷いて見物したものである。



元文期（約二百二十年前）の舞台構造。全蓋式になつたこと。名乗台懸板その他注意。

さてこの能舞台の襲用から次第に進化していつて、その影響を脱却して、完全に歌舞伎独自の劇場になるまでには凡そ二世紀位かゝつた。その発展のあらましを舞台、楽屋、見物席の三つに分けて略記してみよう。

歌舞伎が、歌舞を本位にしたものから離れて、せりふ、しぐさを本位にする方面に向うに従つて、方三間の能舞台式では不便になつてきた。そこで寛文頃から附舞台といつて、前面の柱（目附柱・大臣柱）を越えて前へ新らしく舞台を附け足していつた。この附舞台は次第に拡張されて奥行も深くなつたが、この附舞台に対して柱から奥の舞台を後々まで本舞台三間と称していた。



文久元年（約百九十年前）中村座内部

これと同時に橋掛りも前方へ拡張して、貞享年中にはシテ柱がとり除かれ、それから三十年程たつた享保年中にはてすりもなくなつて、やがては舞台框まで接近した。こうなつて舞台間口は事実上橋掛りの長さをふくめて長方形に拡張されたことになるのだが、同じ享保年中には笛柱も除かれて、舞台はいよいよ拡張されて、次第に能舞台形式は崩壊していつた。しかし依然として残されているのは、舞台前面の二本の柱、舞台上の破風造りの屋根であつた。残つたばかりでなく、この屋根は一層見事な造りとなつた。そして左右の柱には、その時の狂言の外題を書いた懸板がかけられて　こ



明治十一年建造新富座内部。

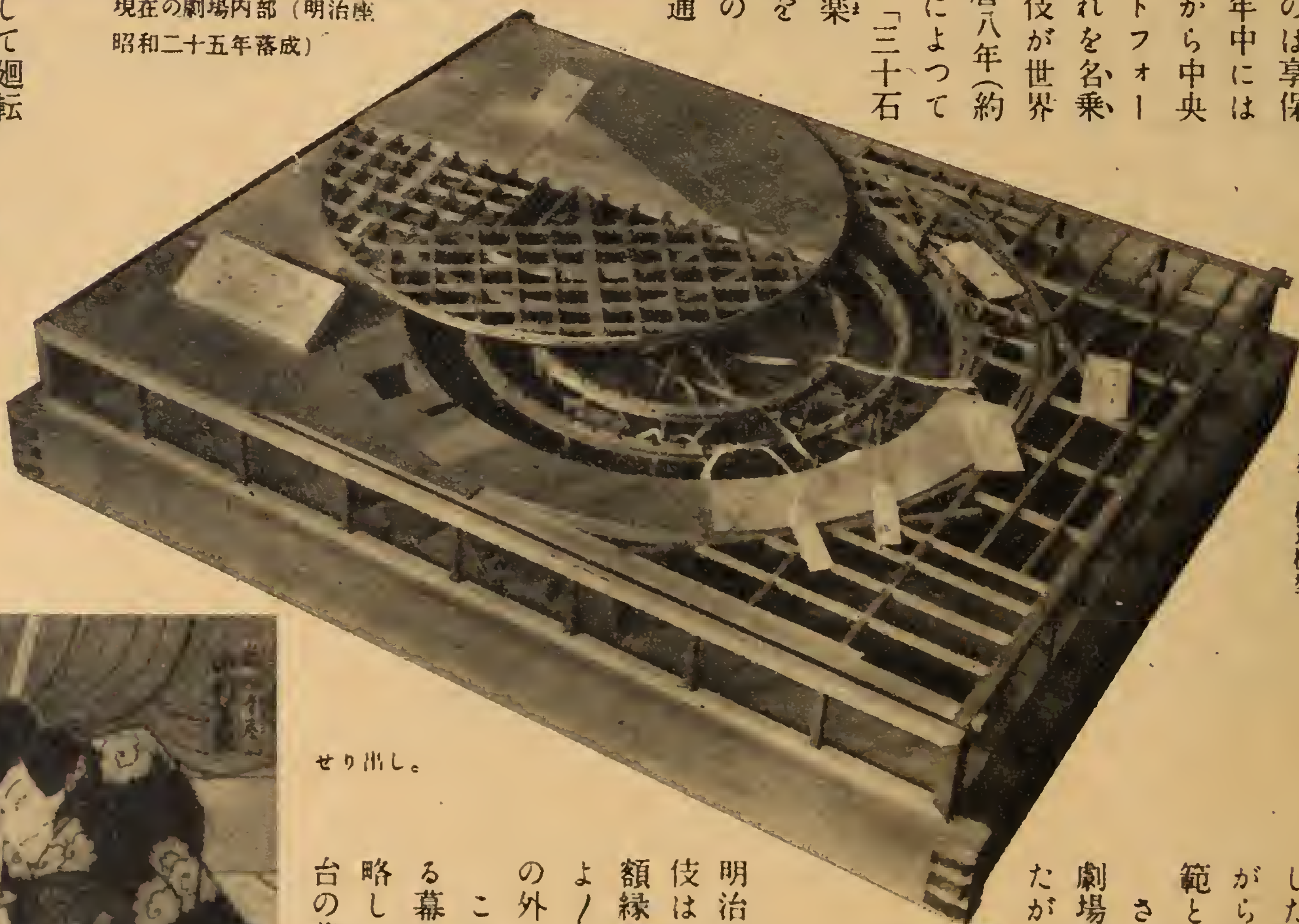
の形式が久しく歌舞伎の定式となつていた。この屋根を取り除いたのは、関西では宝暦頃江戸では寛政八年の都座に於いて「金閣寺」の狂言が出て、せり出しの邪魔になるので、その興行中一時取りはずしたのが、俳優も動きよく、大道具も都合がよいので、とうそのまゝになり、各座もみなこれにならつたと伝えられている。

さてこゝで忘れてはならないのは、歌舞伎舞台独特の花道と廻り舞台である。



現在の劇場内部（明治座昭和二十五年落成）

花道は貞享頃にその先駆らしいものが存在したが、本格的に設備されたのは享保末か元文頃であつた。この元文年中にはまた、「暫」上演の時だけ花道から中央客席へ突き出した小さなプラットフォームが設けられたことがある。これを名乗り台という。廻り舞台は、歌舞伎が世界の演劇にほこるべき発明で、宝暦八年（約二百年前）狂言作者の並木正三によって考案された。大阪角の芝居で、「三十石艠始」という狂言の時、独楽から思いついて、前方の大臣柱を取りはずして、舞台一面に円形の舞台をのせ、舞台床下に心棒を通して廻転させた。その後各劇場でも採用して寛政頃には、今日のような舞台を切り抜いた廻り舞台が出来、文政十年に到っては、大道具の長谷川勘兵衛が、江戸市村座で二重廻し（蛇の目廻し）といつて、廻り舞台の外輪がも一つ自由に廻る設備を考案して、廻り舞台を一層複雑巧妙なものにした。この花道と廻り舞台の二つは実に歌舞伎舞台の特色で、その劇術に及ぼした影響は非常なものであつた。序でながら欧米の廻り舞台は、歌舞伎のそれを範として造られたものである。



廻り舞台と蛇の目廻し構造模型。

さて幕末期から明治の初めにかけて、劇場は火災等の為に再三ならず建直されたが、舞台構造には大きな変化はなく、舞台三方に客席のあるまゝ明治に入り十一年、洋風をとり入れて新富座が建設された時から、舞台と客席とが二分され、花道を残して、一線を画したプロセニヤムに近いものが出来、明治四十四年帝国劇場が建設され、歌舞伎は一時花道まで失つて、純洋風劇場の額縁舞台に入つたことがあつてから、いよ／＼花道だけを別にして、舞台は額縁の外へ出ないようになつた。

この舞台と客席、舞台と楽屋とを隔てる幕（引幕・緞帳・揚幕等）については略して楽屋に触れてゆく。創始期には舞台の背部に幕を隔てたのみだつた楽屋が三階建にまで進化したのは江戸中期で、但し江戸時代は三階建築が不許可の方針であつたので、三階を本二階、二階を中二階と称して本二階は座頭はじめ立役（男役の



せり出し。

総称）、中二階は女形の部屋にあて、一階を下立役（最下級の役者）及び頭取、作者、囃子方、床山等の部屋にあて、合理的な制度になっていたが、明治に入って全然その制度も破れ部屋の上下と、役者の都合によること、なった。但し三階に、名題以下の役者の雑居する大部屋という広間は、今も変らずあって、開場前の稽古、諸種の儀式の場所にも用いられている。


引台と押出し。

次に見物席は、創始期から左右桟敷は貴人用、一般は土間に敷物の上に坐して見た。その桟敷が次第に二階、三階にまで発展すると同時に、入口も鼠木戸と称するものから木戸格子になった。延宝頃には木戸幕を張るようになったが、まだ中央客席は野天であった。それが板葺ながら全蓋式の屋根を持つようになったのは享保三年で、同九年以後、堀立小屋式が体裁をとゝのえて瓦屋根土蔵造りになったので、その進歩が遅々としているのは不思議なようだが、これは幕府の政策によるので、火災や風紀をたてにその発展を阻んでいたのであった。

土間の客席は明和三年に到って、一部に「縄張」と称する区画が設けられたのが契機となって、「仕切枡」が出来、文化頃から土間は殆どこの「仕切枡」になった。なお「羅漢台」という安札席を在来の橋掛りの部分に設けたり、西桟敷の一部に張出桟敷を造るなど、一時は舞台以外の空間を最大限に利用することなどあったが、天保以後には客席は殆ど一定の形態をもって明治中期にまで及んだ。


花道のせり上げ。

舞台美術

創始期から元禄頃までは舞台装置として特に云うべきものはない。殆ど能の造り物か、その転化であったが、寛文延宝頃から続き狂言が始められると、前後を分つために引幕の必要を生じ、それと共に書割の張物を置いたり、大臣柱に桜や紅葉の枝をとりつけたりして、装置らしいものが生じた。それが急に発達したのは元禄享保頃からで、人形芝居に刺戟されたのであった。人形芝居は舞台の規模も小さくまた取扱うのも小さい人形であっただけに舞台の飾りに意匠をこらし易く、仕様物によって目先の変化をつける必要もあった。そしてこれが歌舞伎の道具を刺戟した。そして当然江戸よりも関西の芝居が先に影響された。

その特異なものを大体年代順にあげてみよう。

引き道具――正徳享保頃、江戸の作者中村伝七の考案になるもので「嫁入角田川」の狂言で、両国橋から三圍までの情景を、道具を引いて次々に見せたという。この伝七は他に引台という台の下に車をつけて動かす方法や、押し出し、引返し、いい廻しなど発明している。

がんどう返し。

張り貫きの本山――以前は山や谷を見せるのに山籬という書割を下げていたが享保六年張り貫きで造るようになった。

せり上げ道具。せり上げせり下げ――宝暦三年並木正三が考案した。これに暗示を得てせり上げせり下げが考案された。

がんどう返し――箱天神ともいう。宝暦十一年、大阪で、竹田治蔵の考案になる。

土間を引割ってのせり上げ道具――明和八年竹田近江の工夫からはじめられた。

浪幕、山幕、雪幕――安永四年近松半二の考案を、歌舞伎に移入したのは作者金井三笑であった。

田楽返し――寛政元年「有職鎌倉山」の狂言のとき工夫された。

引抜襖――寛政三年「傾城揚柳桜」で襖に雪降りの柳を描き、この襖の地面だけ引取って柳を残し、直に次の道具に用いたのに始まる。

このほか宝暦元年には本水を用い、明和には本船の水などはじめられた。

以上は寛政頃までの大道具の大要であるが、文化文政期に入ると、世話物の写実な要求から仕様物その他大道具も緻密になって、歌舞伎独自の工夫をこらし出し、一段と飛躍してその中心も関西から江戸に移った。その進歩の大きなものが二つある。

第一は書割、遠見などに西欧の遠近法を用いたことである。わが油絵画家の最初の人である司馬江漢がこれを用いた。第二は長谷川勘兵衛の活躍である。長谷川の家は代々劇場の大道具製作にたずさわっていた。文政年度この十一世勘兵衛



いさり火と面あかり（差し出し）――大阪

「絵書き」舞台装置の絵画を専門に書くもの、大阪では今も古名通り「絵屋」と呼ぶ。

に到つて表の幟にまで名を掲げられるほどの活躍をした。文政二年「忠臣蔵」十一段を幕なしの大仕掛を工夫したり、「四谷怪談」の戸板返しなど、みなこの人の案になる。蛇の目廻し、土間の引割も彼の考案であつたことは前にも述べた。その子十二世も有名で、「四谷怪談」の提灯抜けその他の考案や、劇場建築に亀甲梁を案出したので聞えている。

こうして次第に大道具に歌舞伎の定式が出来て、一定の型で、整然と道具建が出来る仕組になつて明治まで伝つてきたが、明治に入つて欧米文化の潮流に洗われると、劇場外から「舞台美術家」を迎えるようになつて方法は大いに変化したが、なお定式の大本は守られて今日に到つている。

歌舞伎の劇場、舞台、装置の進歩に比して最も遅れていたのは照明であつた。光線によつて舞台の効果をあげるという照明技術が発達したのは電燈の発明後であつて、それまでは東西の演劇とも、日光に頼るよりほかなかつた。尤も人工光線として蠟燭や油が利用されてはいたが強力な光源でもなく、単に舞台を明るくする為か、補助的な目的で使用されるに過ぎなかつた。すでに電気の発明以前に固定化した歌舞伎には、現在の照明技術を必要とするものではないという意見も一応うなずけるものがある。

劇場が屋根を持たなかつた時代には昼間のみで、しかも雨天の日は興行されなかつたから照明への関心はまるでながつた。劇場が全蓋式になつてはじめてその必要を感じたが、劇場の構造が密閉されていなかつたから、四方から天然光線は自由に入つた。舞台への明りは左右の両桟敷の上部に両窓という窓があり、これには障子と窓蓋がはまつて居り、（後には黒幕も使用された）劇の必要に応じて開閉して効果をはかつた。生世話狂言、だんまりなどいずれもこの方法で加減された。

蠟燭や油の人工光線も照明効果としては幼稚ながら、またそこに歌舞伎独自の工夫を見られるものがある。

いさり火――または差込みともいう。蠟燭を舞台の前面に並べて明りとするもので、今日のフット・ライト的な使用である。客席から見ると沖の漁火のように見えたところから呼ばれている。

さし出い（面あかり）――鯨鬚で造つた長さ六七尺のもの、先端に燭台をとりつけたものでこれを演技中の俳優の前に差し出してその表情を照らし出す用に使われる。四世團蔵が己が写実的な芸風を徹底させる為に考案したといわれている。これは一種の歌舞伎情緒を生むので、現今も四段目の由良之助の引込み、「廓文章」の仁左衛門の出などに用いられることがある。

かんてら――上下の桟敷の中間、軒にあたるところに大蠟燭を点じたかんてらを取付けて照明を補つた。

その他場内照明としては、天井や左右の桟敷に提燈が下げられた。宝暦前後顔見世興行を賑やかにするためにはじまつて、後にはそれが慣用され、現今もその名残を見ることが出来る。

なお小道具や仕掛物などの照明の工夫に、太陽や月を現す場合の灯入り、赤テル、怪談劇などで人魂や陰火を表す焼酎火など、それぐ\に面白く工夫されたものもある。

しかしすべては明治期に電燈を用いるようになつて大変革されることになつたのである。舞台照明はもとより、劇場の構造、舞台の機構も装置も、俳優の扮装から演技に到るまで非常に変えられていつた。こゝではそのよしあしには触れまい。



舞台で使用の仕掛照明類。



舞台で使用の燈火類。

上図は舞台で使用された仕掛照明用具で日輪、月輪、明星など幼稚ながら面白い。

左図は同じく舞台で使用された燈火類。両図とも戯場訓蒙図絵（しばいきんもうずえ）からとつたもの。

狂言のいろく

河竹登志夫
佐藤鉄弥

一口に歌舞伎狂言の種類といつても、分け方は様々である。書かれた年代による分け方、季節的に見た分け方、系譜からする分け方、仇討物、心中物、変化物などというテーマによる分け方……。が、こゝには一番判りやすい代表的な分類法によつて説明してみよう。

御承知のように、歌舞伎ぐらいあらゆる要素を取り込んだ複雑な演劇は世界にも類がないが、それでもごく大まかに見て、セリフとシグサを主とした正統的なもの（科白劇という）と、音楽を伴つた舞踊劇（所作事）とに大別できる。

で、更に科白劇が、時代狂言と世話狂言とに分れるのだが、時代狂言とは要するに公卿武家の社会を扱つたいわば史劇で、世話狂言とは一般庶民の生活を描いたいわば江戸時代社会劇なのである。

今日のレパートリーを見ても、間に中幕と称する短かいものが入ることもあるが、一番目に時代狂言、二番目に世話狂言、それから華やかな踊りで終るという立て方が大体定式になつている。昔は今日でいう通し狂言のように、一つの物語の芝居を一日中見せたのだが、狂言の順序は今日よりももつときちんとした規格で統一されていたのである。

時代狂言

まず時代狂言から述べよう。

第一に王朝物（又は王代物）。これは実権が公卿階級にあつた奈良・平安時代に取材したものである。藤原鎌足と蘇我入鹿を扱つた「妹背山婦女庭訓」。菅原道眞をめぐる忠臣などを描いた「菅原伝授手習鑑」等はその代表的傑作だ。親同志の不和故に、吉野川の清流にせかれたまゝ来世を誓いつゝ相果てる久我之助と雛鳥……「ロミオとジュリエット」に餘りにも似たロマンチックな「妹背山」の一場面。最近両花道を用いて演ぜられた東劇の舞台を思い出された読者もあろう。「菅原」の中の寺子屋の段は全歌舞伎中でも最もポピュラーな場の一つ。封建道徳の世界ではあるが、そこに流れる万古不易の親子の情愛は、上演の度毎に観客の涙を誘わずにはおかない。

このほか、書聖小野道風の忠節を扱つた「小野道風青柳硯」、古典文学伊勢物語に拠つた「競伊勢物語」、葛の葉狐の伝説に基いた「蘆屋道満大内鑑」等々がある。

○

さて取材の時代が下つて源平から鎌倉室町となると、実権は武家に移る。流刑にあつた俊寛を描いた「平家女護島」、没落する平家の英雄を中心とした多くの「景清」物、義経記から脚色した「義経千本桜」、熊谷次郎直実を主人公とする「一谷嫩軍記」、源平盛衰記に取材した「ひらがな盛衰記」、北條時頼と佐野常世の「鉢の木」、武田・上杉の争いを題材とする「本朝廿四孝」、信長、光秀、秀吉など戦国の勇将を扱つた「絵本太功記」、近江源氏の世界を借りて大阪冬の陣を脚色した「近江源氏先陣館」、夏の陣を脚色した「鎌倉三代記」等々、枚挙にいとまがない。

これらが、ふつうにいう（狹義の）時代狂言である。

いがみの権太や娘お里の活躍する「千本桜」のすしやの段、身替りの典型的場面に挙げられる「一の谷」の熊谷陣屋、「近江源氏」の盛綱陣屋、名優の型でやかましい「太功記」十段目夕顔棚の光秀など、戦後のファンにも親しみ深いものだ。

○

更に下つて、扱われる世界が江戸時代の諸大名となると、外敵がないから派手な戦争がないかわりに、家督相続にからんだお家騒動物が目立つて多くなる。いわゆるお家狂言（又はお家物）である。「加賀騒動」「黒田騒動」「伊達騒動」等々。



吉野川の水底よりなお深くせかれた若き二人の身体……「妹背山」吉右衛門の大判事と時蔵の定高。

筋は大抵きまつていて、君主が歿した後、奸臣共が愚昧な幼君を意のまゝにしてお家を乗取ろうと企てる。忠臣はあらゆる苦衷を忍んでつくす。ついに悪事露見、正義の勝利、お家は安泰という、ハッピーエンドのメロドラマである。だが運びは単純だが、用いられる趣向は実にさま〴〵で、殊に義理人情の葛藤を中心として涙を誘ういわゆる世話場が、かなり含まれて、単なる史劇とは違つた劇的場面を構成している。このように、時代狂言ではあるが世話の味の強いものを、時代世話狂言と呼ぶ。勿論分類は後から作つた便宜上のことだから画然と区別できないのが多いが――。

これは純然たるお家物とはいえないが「假名手本忠臣藏」もこの中に入れてよかろう。どんなに不景気の時でも「忠臣藏」さえ出せば満員御礼の盛況となる。そこで歌舞伎の独参湯と呼ばれるようになつた。全篇十一段。内容はいうまでもなく赤穂浪士の義挙なのだが、その世界は鎌倉の足利幕府であり、吉良上野介は高師直、大石内藏之助は大星由良之助となつている。かように、江戸時代に取材した時代物（当時では、現代社会劇或いは政治劇だつたわけである）においては幕府という官権を憚つて、時代を鎌倉や室町に移し、人物の名を変えて脚色したのである。因みに由良之助という役は歌舞伎役者のドクター・コースとされ、一番重い役柄となつている。

なお「忠臣藏」「菅原」「千本桜」などは人形浄瑠璃戯曲からの移殖で、義太夫狂言、竹本劇、又は義太夫三味線の音をとつてデンデン物、或は丸本物など、呼ばれる。

伊達騒動を扱つた「伽羅先代萩」も代表的なお家物。政岡忠義の段の飯炊の場床下の仁木など、絢爛の舞台面が眼前に浮ぶ。

○

時代狂言の一つに活歴劇というのがある。明治維新以来学者の干渉が歌舞伎にも及ぼし、狂言の非合理性、卑俗性が論難され、有職故実をたゞした演出が唱えられて生れた、史劇の一群である。「重盛諫言」「高時」「地震加藤」など、主に福地桜痴と黙阿弥が書いた。九代目團十郎はその高い芸の力でよく演じ、歌舞伎の品位向上には益しだところもあつたが結局は史実に捉われて芸術的な舞台効果に乏しく、過渡的現象として以上に、在来の時代狂言にとつて代ることはできなかつた。

世話狂言

庶民階級を扱つた世話狂言にも三つある。近松時代を中心とする、町人階級を扱つたもの、文化・文政以後の頽廃した



碇を負つて西海の藻屑と消え行く……平知盛先代幸四郎、義経故左團次。「義経千本桜」



「鮒だ鮒だ、鮒侍だ！」毒ずく師直（六世菊五郎）の憎々しさ。判官は先代羽左衛門。「忠臣藏」松の廊下刃傷の場。



活歴の祖九世團十郎直伝の先代幸四郎演ずる「高時」。仰ぐ虚空に烏天狗の嘲笑が響く……。



残していく子にと妻の差出す薬袋にも断腸の思い……故延若と故梅玉の「天網島」治兵衛宅の場。

江戸を背景に、盗人、毒婦、非人など最下級の人種が活躍するいわゆる生世話狂言、明治維新後の西洋式新風俗を取入れた散切狂言である。

○

第一のものにはまず大近松の沢山の心中物がある。貞節な妻と遊女小春との間で進退きわまり、ついに情死を選ぶ「天網島」の紙屋治兵衛、女ゆえに封印切りの大罪を犯して死場所を求めて行く「梅川忠兵衛」、更に「曽根崎心中」「生玉心中」「心中宵庚申」等々。更に紀海音の「椀久」、半二の「お染久松」、五瓶の「五大力」、治助の「幡随院長兵衛」、黙阿弥の「河内山と直侍」……とかぞえればきりがない。いずれも情緒テンメン、民衆の心、否人間誰しもの胸にしみじみと共感を湧かせる江戸庶民の現代社会劇である。この中にも、近松の諸作のように、人形浄瑠璃から移したものと、「五大力」や「河内山」のように歌舞伎プロパーのものとある。

○

文化・文政以後になると泰平に馴れた江戸文化は漸く頽廃の色濃く、よくいえば洗練を重ね、芝居もそれにつれて趣向をこらして、官能美の世界を現出しつつ、集大成への経路を辿った。末梢神経の異常に鋭敏化した人々には、咽ぶ如き三味線音楽のメロディに併せてくりひろげられる、腐敗堕落した下層階級のエログロの舞台が拍手を以て迎えられた。これが生世話物である。が、南北、黙阿弥を代表とする作者達は、練達の手法を以てよく虚実の間をぬい、醜きものも芸術化することを怠らなかつた。

南北といえば「四谷怪談」を思う。おちぶれ果てゝ今は傘直しを内職とする浪人民谷伊右エ門、知らずに畜生道におちるお袖と直助権兵衛、形相の変つたお岩が抜けおちた髪をしぼると、真白な衝立にタラタラと滴りかゝる鮮血、次々に起る怨霊のたゝり……と、およそエロとグロの限りをつくしている。しかも隠亡堀

〝河内山〟入谷そばやの場。先代羽左衛門の扮する直侍。典型的な世話物の味わいである。



めぐる因果に「非業に死ぬも其身の科……」と、吉祥院の白幡に書置きをする二人。「三人吉三」六幕目。お嬢吉三　お坊吉三

の幕切れにも見るように、最後は様式的な見得にして全体を救い、美化している。

南北はこのほか「お祭佐七」、「女清玄」その他沢山書いているが、黙阿弥になると、セリフも全部七五調になり、音楽的要素も多くなつて様式美化が進んでくる。「辨天小憎」の「知らざア言つてきかせやしよう——」や、「三人吉三」の「月もおぼろに白魚の——」など余りにも親しまれている。この他「鼠小僧」「切られ与三」「鋳かけ松」「笠森おせん」「村井長庵」「四千両」等々、有名なものだけでも挙げきれない。

島衛　招魂社前。先代羽左衛門の島蔵と吉右衛門の千太、ザンギ頭に明治開化がにおう。

散切狂言は、時代物の活歴に対して、世話物の明治版である。「散切頭を叩いてみれば文明開化の音がする」の狂歌もある如く、明治四年の断髪脱刀令によるチョンマゲとの訣別は、形式上大江戸への訣別であり、同時に西洋物渡来の新時代の象徴であつた。散切狂言とはこういう時代のファッションスタイル、例えばペンキ塗りの理髪店、牛肉屋、郵便箱、懐中時計、靴、帽子、ステッキ等というものを取り入れて作られた作品群で、明治五年から二十年頃にかけて、主に黙阿弥によつて書かれた。招魂社前の場で有名な「島衛月白浪」巡査などを配して従来の仇討思想と異る、一寸「恩讐の彼方に」を思わせるような「霜夜鐘十字辻筮」、その他「孝子善吉」「西郷隆盛」「筆屋幸兵衛」等々がある。



岡本綺堂作修善寺物語　猿之助の面造り師夜叉王、幸四郎の頼家、姉妹は時蔵と芦燕。

だが、外形的な風物こそ明治であつたが、作劇法、演出一切は在来の江戸歌舞伎狂言そのまゝで、結局はわずかに新派劇への橋渡しを果したにすぎず、活歴と同じく過渡的意義を残したに止まる。

新歌舞伎

座附作者による本格的な歌舞伎狂言は黙阿弥を以て終つたといつてよい。その後はむしろ劇場外の文学者等の書いたものが取り上げられている。新歌舞伎として主なものにつき説明しておこう。

黙阿弥、桜痴以後にはまず坪内逍遙の新史劇がある。「桐一葉」「沓手鳥孤城落月」は大阪落城を描いた二部作。前作の長柄堤の訣別の場、後作の糒庫の場は共に有名。先代歌右衛門の淀君、先代羽左衛門の豊臣秀頼、木村重成等は無比の適役と謳われた。この他、森鴎外の「日蓮上人辻説法」松居松翁の「楠正成」、小山内薫の「息子」、榎本虎彦の「名工柿右衛門」、山崎紫紅の「頼朝」、岡本綺堂の「修善寺物語」「鳥辺山心中」「小栗栖長兵衛」「権三と助十」、山本有三の「坂崎出羽守」、真山青果の「坂本竜馬」など。近くは宇野信夫の「巷談宵宮雨」、「吹雪峠」、「恋慕の鐘　などから、舟橋脚色の「源氏物語」に至るまで、いわゆる新歌舞伎作品が上演されている。先々代仁左衛門の柿右衛門、故左團次の夜叉王、六世菊五郎の「宵宮雨」の竜達、海老藏の「吹雪峠」の直吉等、印象深い舞台姿である。

所作事

舞踊劇は所作事又は振事劇ともいう義太夫、長唄、常磐津、富本、清元などの三味線音楽の伴奏によつて踊るもの。これは音楽の種類によつて分けてもよいが、こゝではまず、能楽、能狂言から取つたいわゆる能取り物と、歌舞伎本来の舞踊とに大別してみる。

○

能楽の「翁」から脱化した三番叟物は、早くから歌舞伎の儀式舞踊となつたが、今日も「操り三番」「舌出し三番」（以上長唄）「二人三番」（義太夫）、「式三番」（常磐津）等が行われ、ふつうの所作事としても重要な系譜をなしている。「道成寺」からとつたものでは、「京鹿子娘道成寺」「奴道成寺」「二人道成寺」（以上長唄）などがよく演ぜられる。安珍を焦れて死んだ清姫の霊が白拍子に化けて寺に来り、舞の後、鐘に飛び入るという筋である。「石橋」から舞踊化された「連獅子」（長唄）「鏡獅子」及び清元による「隅田川」なども能取り物である。



中村もしほ（現勘三郎・右）と故中村福助の「二人道成寺」恨みの鐘の上の美しい見得。

長唄の名曲として知られ、また先代幸四郎、羽左衛門、六世菊五郎のトリオによる記録映画にもなつて有名な「勧進帳」は、純粋な所作事とはいえないが、舞踊的要素が多いのでこゝに加えておきたい。原型は能の「安宅」で、周知の如く背景には能と同じような松羽目を使う。明治に入つてからこの松羽目形式が盛んに用いられるようになり、「土蜘蛛」「船辨慶」「紅葉狩」等続々と能取り物が新作された。これらを特に松羽目物という。

能狂言から取つた滑稽なものも沢山ある。常磐津の「うつぼ猿」、長唄の「素袍落」「棒しばり」「太刀盗人」等はその代表的作品。

○

宝暦以後歌舞伎が人形浄瑠璃に代つて擡頭し、江戸に中心が移ると、いわゆる豊後系三浄瑠璃といわれる常磐津、富木、清元、それに江戸長唄が大成され、舞踊劇はそれにつれて興隆した。一日の狂言に必ず一幕ずつ舞踊劇を加えるように企画したのがこの頃の壕越二三治である。踊り手にも中村仲蔵等の名人を生み、従来は「道成寺」「石橋」など女形役者の専売芸になつていた慣習が打破され、常磐津による「関の扉」「戻り駕」その他取材範囲が広げられた。歌舞伎舞踊は三味線音楽と共に発達したといつてよい。



積恋雪関扉　幸四郎の関兵衛実は大伴黒主と歌右衛門の墨染。神秘と官能の美の極致

次いで文化・文政以後は音楽もますます爛熟し、舞踊もこれに伴つて妖しく美しく展開されていつた。頽廃に傾いた時代を反映してそこに咲き出でたのが夥しい数の変化舞踊である。元禄の頃からもあつたが、この期に至つて俄然勢を得た。というのは、変化、ケレン、新趣向を持つた煽情的な官能美の世界でなくてはもはや観衆に刺戟を与え得なくなつたのである。三変化から十二変化まで文化以後約八十種も上演されている。今日知られる名曲もかつて変化舞踊の一節だつたものが多い。長唄の「越後獅子」「鷺娘」「汐汲」「手習子」、常磐津の「源太」「傀儡師」、清元の「保名」「六歌仙」「傀儡師」等々。変化舞踊こそは刹那的、享楽的、頽廃的な江戸末期にふさわしいレビューであり、バラエティーだつたのである。



豊艶限りない六世菊五郎の「汐汲」。汐汲は汐汲を重ねた変化舞踊の名曲の一つ

なお歌舞伎舞踊にはこの他に、「忠信」「道行旅路の嫁入」「落人」など一つの戯曲の道行場面を独立させて作つた道行物当時の市井風俗に取材した「水売り」「乗合船」「どんつく」など、江戸の化たる祭礼風情を生かした「神田祭」「善玉悪

玉」「勢獅子」など、義太夫による「小鍛治」など実に沢山の種類がある。歌舞伎の美しさはこれらさま〲な舞踊の華麗妖艶に負うところが多いのである。

（河竹登志夫）

歌舞伎十八番

次の興行には歌舞伎十八番の「助六」や「勧進帳」が出るとなると、何となく観劇慾をそゝられる。一体どこにそういう魅力がひそんでいるのであろうか。歌舞伎十八番の存在にあるともいえるであろう。

元来歌舞伎十八番といえば、歌舞伎の当り狂言十八番のことであるが、今では特に市川家の当り狂言十八番のことで、むしろ元祖團十郎以来代々の当り狂言、当り芸を七世團十郎が十八という縁起のいゝ数だけ選定したものだ。つまり市川家の家芸の結晶であり、それは又江戸歌舞伎の代表作品なのである。

不破・鳴神・暫・不動・嫐・象引・勧進帳・助六・押戻・外郎売・矢の根・関羽・景清・七ツ面・毛抜・解脱・蛇柳・鎌髭

曲目としては、これだけに制定されているが、古くからしば〲演ぜられているものについて略解しておきたい

〔勧進帳〕市川海老蔵（七世團十郎）が謡曲の「安宅」により、当時もてはやされていた講談師の山伏問答を参酌して綴らせたもの。辨慶の機転と誠忠により、義経が安宅の関を通過する事件を脚色したもので、前半は勧進帳の読上げ、呼止め、折檻等、豪快で、後半は主従の情をしんみりと見せ、最後は延年の舞、六法を振つて引込む。作曲は四代杵屋六三郎後の六翁だが、古今の名曲と言われ、「勧進帳」を今日あらしめているともいえる。初演は天保十一年（一八四〇年）江戸河原崎座。作者は三世並木五瓶。九代目の手を経て更に磨きをかけられ、歌舞伎の代表作となつている。なお、明治二十年（一八八七年）井上馨候邸で明治天皇の天覧を忝うしたことも特記さるべきである。

〔景清〕通称「牢破りの景清」。平家の遺臣景清が源氏に捕えられて、鎌倉の土の牢に入れられ、秩父重忠と岩永左衛門の二人に平家の重器青山の琵琶と青葉の笛の所在を詮議される。面前で娘人丸と妻の阿古屋を責めても白状せず、遂に牢を破り荒れ廻るという荒事劇。元文四年（一七三九年）江戸の市村座で二世團十郎が初演。作者は藤本斗文である。

〔矢の根〕根源は幸若舞曲の「和田酒盛」に発している。神田の研師佐柄木弥太郎の家で毎年正月行われる矢の根研ぎの式にもよるといわれている　矢の根を研いでいた曽我の五郎が、兄の十郎の危難を救う為裸馬に乗つてかけつけるという筋。色彩美、音楽美にすぐれたものであるが同時に大薩摩の最古曲である。享保十四年（一七二九年）江戸中村座での二世團十郎の所演が最初で、作詞者は藤本斗文。

〔毛抜〕「鳴神」「不動」と共に「雷神不動北山桜」の一節。小野家の重宝雨乞の短册をめぐるお家騒動物。小野春道の息女錦の前の黒髪が逆立つという怪病が、結局は磁石のためであることが露顕するという筋。磁石を応用した趣向が奇抜で面白い。寛保二年（一七四二年）大阪佐渡島座で二世團十郎が初演、大当りであつた。作者は津打半十郎。

〔鳴神〕「雷神不動北山桜」の一部。鳴神上人が龍神を封じ込めて旱魃になつたので、時の帝は美女をつかわして誘惑し上人の呪術をとくという筋。鳴神上人が本能に負けるという人間性を描いたところに生命がある。貞享元年（一六八四年）江戸中村座の初代團十郎初演が原型、作者は津打半十郎。明治四十三年（一九一〇年）の明治座で、岡鬼太郎の補筆で左團次が復活上演して以来行なわれている。

〔暫〕本名題は「参会名護屋」。元禄十年（一六九七年）江戸中村座における初代團十郎の初演以来市川家の家芸となる。眼目は悪人の暴挙に対し主人公が「暫く」と声を掛けて現われ、悪人共を懲らす場面で、これが江戸庶民の叫びを代表して喜ばれた。正徳四年からは顔見世狂言の吉例となつたが、趣向もつらねも上演ごと



矢の根　矢屏風をうしろに矢の根を磨ぐ曽我の五郎　坂東三津五郎の当り役。

毛抜　粂寺弾正が退屈まぎれに髯を抜いていると不思議や毛抜が動きはじめる　左團次



暫　悪人共を懲らす鎌倉権五郎景政 — 先代幸四郎、清原武衡は六世彦三郎。

に新作される恒例になつていた。十八番の内と名題に冠したのは明治二十八年、（一八九五年）九世の所演からで、柿の素襖、三升の紋すべて市川家の表徴である。江戸歌舞伎荒事の代表で、色彩の配列、音楽共に美しい。

〔助六〕和事、荒事ともに得意とした二世團十郎により創演された十八番中唯一の世話物。初演は正徳三年（一七一三年）江戸山村座の「花館愛護桜」。花川戸の助六実は曽我の五郎は源家の重宝友切丸詮議の為吉原で喧嘩をしかけては人の帯刀をしらべていたが、遂に恋敵の意休に喧嘩を売り意休を切つて友切丸を奪い返すという筋。当時の吉原遊廓情緒、江戸庶民の意気など色彩美、音楽美を伴つて艶麗豪快な場面を描き出す。河東節が必ず用いられる。



助六　助六（六世菊五郎）をかばい「慮外ながら揚巻でござんす」と髭の意休（六世彦三郎）に悪体をつく揚巻（梅玉）

新歌舞伎十八番

市川家の歌舞伎十八番に対して、七世、九世團十郎の当り芸の集成をいう。大体それは旧十八番の古典劇に対して、河竹黙阿弥・福地桜痴新作の明治の活歴劇が多い。その曲目には始めから新歌舞伎十八番と銘打たれたもの、後から加えられたものなどを合わせると四十数種ある。

蓮生物語・虎の巻・地震加藤・眞田張抜筒・酒井の太鼓・吉備大臣・重盛諫言・荏柄問答・釣狐・仲光・高時天狗の舞・船辨慶・山伏攝待・伊勢三郎・紅葉狩・文覚勧進帳・左小刀・女楠・素襖落・鏡獅子・新七ッ面・二人袴・吹取妻・大森彦七・狩屋問答・静法楽舞・凧の為朝・高野物狂・仲国・向井将監・時平の七笑い・油坊主・雨の鉢の木・片桐別れ・敷浪・大石城受取り・髪染の実盛・中山問答・琴唄物語・一の谷・琵琶の景清・源平布引瀧・菊畑。

このうちで今も舞台生命を持つているものだけについて解説しよう。

〔地震加藤〕（「桃山譚」）伏見に大地震が起つた時、加藤清正が謹慎中にもかゝわらず桃山御殿にはせ参じ警固した。これによつて太閤は閉門を許し、二度目の朝鮮征伐に討手の大将として盃を賜るという筋。初演は明治二年（一八六九年）の市村座で、最初の活歴劇とされている。作者は河竹黙阿弥である。現今では中村吉右衛門の当り芸である。

〔酒井の太鼓〕（「太鼓音智勇三略」）徳川家康が武田勢のために攻撃をうけ浜松城に篭つたとき、酒井左衛門尉が櫓に上つて力強く暮六ツの太鼓を打つて、武田勢を引き退かせたという筋。九世團十郎の芸は好評をうけ新十八番の内に加えられた。初演は明治六年（一八七三年）の村山座、作者は河竹黙阿弥。

〔重盛諫言〕清盛は成親卿、俊寛僧都などの平家討伐の計画に院の帝が関係ありとして島に遷し奉ろうとするところへ、重盛が諫言にくる。わが子の誠意に驕慢の清盛も止むなく従う。「牡丹平家譚」の内。九世團十郎得意の芸で新十八番の内に加えられた。平家物語に取材の活歴物で初演は明治九年（一八七六年）中村座。河竹黙阿弥の作。

〔仲光〕本名題は「二代源氏誉身替」。多田満仲はわが子美女丸が余り乱暴なので藤原仲光に預けその首を打つように命じた。仲光は美女丸を比叡山の源信僧都の

地震加藤　秀吉の身を気遣い桃山御殿の警固に向う清正 — 中村吉右衛門の名演技。



許に送りわが子幸寿丸を身替りにした。三年の後、今は源賢阿闍梨と名乗る美女丸は満仲と親子の対面をし、忠孝山小童寺を建立して幸寿丸の菩提を弔う。九世團十郎得意の芸で当時好評の活歴劇であつた。初演は明治十七年（一八八四年）新富座。作者は河竹黙阿弥。

〔菊畑〕平家に仕えて権勢並びない鬼一法眼が兵書六韜三略巻を秘藏しているので、伝授を受けようと牛若丸は虎藏、鬼三太は智恵内と変名して鬼一の館に仲間奉公に入った鬼一はそれを看破り虎の巻を伝授し、娘皆鶴姫を牛若丸に妻わせ源氏の再興を祈って自害する。「鬼一法眼三略巻」の三段目。享保十七年（一七三二年）大阪嵐座での初演以来毎度の大当りで、七世團十郎は新十八番の一つに数えた。浄瑠璃作者は文耕堂長谷川千四。

〔伊勢三郎〕本名題は「孝源氏陸奥日記」。伊勢三郎は上野国板鼻というところで山賊を働いているが、その父二見信連は以前源義朝に仕えていた。牛若丸は奥州へ落ちる途中偶然三郎の隠れ家に宿を求めた。奇遇に喜ぶ三郎は馬の轡をとつて牛若丸のお供をする。九世團十郎会心の活歴劇で、初演は明治十九年、（一八八六年）新富座。河竹黙阿弥の作。



一の谷　平敦盛実は我が子小次郎を心にもなく討ちとらねばならない熊谷直実……先代幸四郎　敦盛は羽左衛門。

〔船辨慶〕義経が頼朝と不和になり西国へ下る折静御前が別れの舞を舞う。船出して海上に出ると平知盛の亡霊があらわれ仇をしようとするが、辨慶の祈りにより退散する。作曲は巧妙、辨慶の物語り、合狂言の船頭の船唄から住吉踊りなど舞踊劇として上々の作である。九世團十郎の当り芸。初演は明治十八年（一八八五年）の新富座。黙阿弥の作品。

〔一の谷〕熊谷次郎直実は一の谷の西の木戸口を固めている敦盛を組みしいたが討ち取る心はなかつた。しかし平山の武者所の「熊谷に二心あり」との言葉に止むなく討ち取つたが、それは実は我が子小次郎であつた。浮世の無情を悟つた直実は独り愁歎にふけり、やがて黒染の衣に諸国行脚に出かける。九世團十郎は近世に於ける熊谷役者として称讃された。並木宗輔等合作の浄瑠璃「一谷嫩軍記」が原型で、歌舞伎の初演は宝暦二年（一七五二年）の大阪中村座である。



高時天狗舞　天狗に欺かれ「はて口惜しや」と歯噛みする六世菊五郎の高時、愛妾衣笠は市川男女藏。

〔高時天狗舞〕「北條九代名家功」の上の巻。雲龍という高時の愛犬に母を噛まれ怒つて犬を斬りすてた安達三郎が高時の為に死罪に処せられる。恐れを知らぬ高時は愛妾衣笠を相手に酒宴の最中不意に灯が消え、数多の天狗に飜弄され、始めて自分以上に強いものがあるのを知る。活歴劇の代表で、明治十七年（一八八四年）猿若座開場式の際の九世團十郎の注文による黙阿弥の書きおろしである。

〔紅葉狩〕平維茂が戸隠山に紅葉狩に行くと更科姫という美女が現れ、酒をすゝめて舞を舞う　維茂は夢心地にまどろむと山神があらわれ鬼女に用心せよというので我に帰ると更科姫が鬼女となつて打つてかゝる。立廻りの末小烏丸の威徳によつて鬼女は討ちとられる。義太夫常磐津長唄の三方掛合い。九世團十郎自ら振附けた会心の作で、初演は明治二十年（一八八七年）の新富座。作者は河竹黙阿弥。

〔素襖落〕本名題は「襖落那須語」。大名が伊勢参宮に伯父を誘おうと太郎冠者を使いにやると伯父の姫御寮は冠者を労つて酒を勧める。冠者は姫から素襖を貰い帰つたが酔つて返事も出来ない。落した素襖を大名が拾つて取り合いとなる。能狂言よりの移入であるが、曲、振共に

良く好評のもの。始め義太夫、後に長唄の所作事。明治二十五年（一八九二年）歌舞伎座九世團十郎の初演。作者は福地桜痴。

〔**二人袴**〕高砂尉兵衛の息子右馬之助は聟入りの日に袴を忘れる。父の機転で一つ袴を二人で穿き、祝言の席に出たが高砂の舞でそれがあらわれる。嫁の親は前後のないのは誠に目出度いと新しい袴を引出物に出すという松羽目物である。親の兵衛が屋島を舞うところが眼目で、長唄常磐津の品のよい滑稽舞踊劇。九世團十郎の振附で、初演は明治二十七年（一八九四年）の歌舞伎座。作者は福地桜痴である。

〔**大森彦七**〕楠正成の息女千早姫が伊豫松山で父の仇大森彦七に遇い斬りつけたが、組伏せられる。彦七は正成の遺言を告げ菊水の宝剣を姫に贈る。それを道後左衛門が怪しむので狂乱を装い、その馬を奪って去る。姫の口説、彦七の狂乱が見所である。常磐津・義太夫の活歴舞踊劇で、明治三十年（一八九七年）東京明治座で九世團十郎が初演した。作者は福地桜痴。

〔**鏡獅子**〕別名「春興鏡獅子」。長唄の舞踊劇。大名屋敷の正月の鏡開きの日に腰元が艶麗な舞を見せ、後に獅子となって髮洗いを見せるという獅子物で、優艶な乙女の振りと颯爽たる獅子の踊とに、対照の妙を見せる。明治二十六年（一八九三年）歌舞伎座で九世團十郎の初演。作者は福地桜痴。振附は藤間勘右衛門と九世自身。六世菊五郎の所演以来評判となり、舞踊家にとって最高の曲となっている。

〔**左小刀**〕左甚五郎が遊女を見そめ、煩悶の末、京人形のお山を彫りあげる。酒を飲みながら人形をながめていると動き出すという京人形の所作事。「艶菖蒲个偶」を福地桜痴が添削して明治二十三年（一八九〇年）東京歌舞伎座で九世團十郎が「左小刀」として所演、甚五郎とお山人形とを早替りで演じ、新十八番の内に数えられた。現在常磐津の地で、「京人形」としてしばしば演ぜられる。

新古演劇十種

市川家の歌舞伎十八番に影響されて、五世尾上菊五郎は元祖松助以来の尾上家の当り芸より十番を選んで新古演劇十種と名づけた。

土蜘・茨木・戻橋・羽衣・菊慈童・身替座禅・刑部姫・羅漢・古寺の怪猫・一ツ家・（操り三番）。

このうちしばしば演ぜられるものについてだけ解説をしよう。

〔**土蜘**〕源頼光が瘧を病み臥していると ころへ、葛城山の蜘蛛の精が比叡山の学僧智籌に化けて現れ頼光に妖術を使い、蜘蛛の糸を放つ。頼光は膝丸の名剣を抜いて切りつける。近侍の平井保昌等が傷いた蜘蛛のあとを追い葛城山で退治するという長唄舞踊劇。五世菊五郎苦心の作品で、初演は明治十四年（一八八一年）の新富座。河竹黙阿弥の作。

〔**茨木**〕頼光の四天王の一人渡辺綱は、羅生門で鬼神茨木童子の片腕を切り勇名を挙げたが門を閉し七日の物忌みをしていた。そこへ伯母が尋ねて来たので綱はその所望によって唐櫃に藏めてある鬼神の腕を見せる。忽ち伯母の顔は変り腕を取るや黒雲を起しいずこへか姿を消すという長唄舞踊劇で、片腕のない茨木の舞に五世菊五郎が苦心した。明治十六年（一八八三年）新富座で初演。作者は黙阿弥。

〔**戻橋**〕渡辺綱が洛中警護の任に当っていた折、堀川戻橋にさしかゝると扇折小百合と名乗る美女があらわれ、五条まで道連れになってくれとの願いに、ともに戻橋を渡ると水鏡に映るのは物凄い鬼女の形相、立廻りの末髭切丸で鬼女の片腕を切り取るという活歴式の常磐津舞踊劇で、小百合の出は曲もよく唄の聴きどこ



紅葉狩　紅葉の木に飛上り炎を吹いて立廻る六世菊五郎の鬼女と先代羽左衛門の維茂。



素襖落　太郎冠者が酔って落した素襖を取り合う大名（八百蔵）、太郎冠者（猿之助）、次郎冠者（段四郎）



ろとなつている。明治二十三年（一八九〇年）歌舞伎座で五世菊五郎が初演。黙阿弥の作。

〔**身替座禅**〕大名山蔭右京は太郎冠者を身替りに座禅させ白拍子花子の許へ行く嫉妬深い右京の妻玉の井はそれを見つけ太郎冠者に代つて座禅衾を被いていると夫右京が帰り花子を礼讃する。玉の井は大いに憤慨して夫を追いまわすという筋で、能狂言「花子」によつて脚色した常磐津長唄の所作事。クドキそのほか聴かせどころが多い。明治四十三年（一九一〇年）市村座での初演以来好評で六世菊五郎の当り芸であつた。作者は岡村柿紅である。

〔**一ツ家**〕武蔵国浅茅ヶ原の一ツ家の悪婆茨が旅人を泊めては石の枕で殺し金を奪つていたが、稚児姿の浅草観世音の示験によつて悔悟し、姥ヶ池に身を投げるという筋で、地が義太夫で、舞踊は少く稚児の都の物語と姥の娘のクドキだけである。明治二十三年（一八九〇年）市村座で五世菊五郎が初演した。作者は河竹黙阿弥。

（佐藤鐵彌）

右上 鏡獅子 二畳台にきまつた時の颯爽とした六世菊五郎の獅子の精

左上 茨木 切られた腕をつかみ片手六法を振つて花道を引込む六世菊五郎の茨木童子

下 戻橋 「はて、あでやかな……」と道連れを頼む小百合に見とれる渡辺綱（九代幸四郎）小百合は六世菊五郎

藝風と役柄

大木豊



歌舞伎が、その発生期において、俳優の肉体的魅力と、容姿の美しさとを売りものにしたことは、最早否めぬ事実なのだが、それは、やがて、技芸の時代に進んでからも、究極において、俳優中心であることに、かわりはなかつた。だから脚本々位の時代というものは歌舞伎の場合、厳密な意味ではあり得なかつたわけで、そのシステムは、飽くまでも俳優本位に出来上つていたのである。俳優のもつ魅力、乃至は体臭それ自体が、近代劇の場合と較べて、遥かにものをいつたのも、蓋し当然だつた。

むろん多くの弊害を伴いはしたものゝ、この俳優中心主義は、しかし、一面において、芸脈の伝統を育成する結果となりそれがひいては、歌舞伎独特の芸風を保持する上に役立つたことを、僕らは見逃してはならない。

芸風とは、本来、俳優の個性に、表現技術の錬磨がプラスされたものであるべき筈だが、歌舞伎にあっては、多くの場合、先天的な「柄」をどこまでも重んじるのが常だつた。



対面　五郎（菊五郎）十郎（宗十郎）曽我狂言には、弟の五郎が荒事、兄の十郎が和事で演じるという一つの約束があつた。荒事と和事とを併存させる、それは唯一の例である。

現に、狂言作者によつてものされた登場人物の性格というものは、その半ば以上が、書きおろし当時の俳優にはめて書かれたものだつたのである。八代目團十郎の「切られ与三」、五代目菊五郎の「弁天小僧」、四世小団次の「佐倉宗吾」など、みなその例に洩れないのだが、歌舞伎の場合、俳優の「仁」というものが先ず第一に重要視されるという一事をもつてしても、その根強さは知れるであろう。

但し、観客に「嗜好」というものがあるからには、芸風にも、何回かの変遷があつたことは確実で、今に残る演劇史が更にはまた、数々の俳優評判記が、その輪郭を伝えている。

ところで、歌舞伎に不可欠のものとして、役柄の分類ということがあるのだが近代劇以後の演劇研究家の間には、これを排斥する傾向が少くない。理由は、役柄の設定が、ともすると、劇中の人物を類型化するというところにあるらしいのだが、それ〴〵の類型に一つの「公式」を与える意味からも、それは、しかし、重視されていゝことだと思う。

話が、些か横道にそれたが、役柄の設定、若しくは分化発達ということは、日本に限つた現象ではない。

例えば、中国の劇においても、大雑把にいつて、生（立役）、旦（女形）、浄（敵役）、丑（道化）、末（立役の端役）その他の役柄があり、それは、日本よりも厳重に守られているのである。

他国の場合は、しかし、こゝでは触れない。そこで日本ということになるのだが、最も早く、役柄に類するものを生じたのは、能楽においてゞあつた。

シテ、ワキ、ツレの名称が即ちそれでこれが能狂言になると、大名（主人）と太郎冠者ということになるのだが、これらは、どちらかといえば、戯曲の中における役の軽重によつての分類であつて、役柄の分類というには当らない。だから厳密な意味での役柄というものは、歌舞伎に、その源を発しているのである。

だが、しかし、そうはいつても、初期のお国時代は、能楽の場合と同様、シテ、ワキ、ツレだつたし、女歌舞伎の頃までは、兎にも角にも能の形を追つた、いわば「過渡期」の形態にあつたのだから、役柄の分類は、お国以来、凡そ五十年を経た若衆歌舞伎の末期から、野郎歌舞伎の初期にかけて、漸くその基礎を固めたとみていゝ。

男方に扮する者は誰、女方に扮する者は誰といつたような届出をしなければならなくなつたのは、寛永十九年の法令によるものだが、こゝに即ち役柄の分担がはじまつたわけである。



矢の根　五郎（三津五郎）かつらは車鬢で、鬢の毛を束ねたまゝ、何本にもわけて、油又は漆で固めてある。（この場合は「七本車鬢」である）

シテから若女方と若衆方、ワキから立役と敵役が出来たほか、猿若の系統から道化、ツレの系統から親方、女房方（年増）子役といつたような凡そ八つの役柄が生れるに至つたのは、野郎歌舞伎時代の承応年間で、これが元禄歌舞伎になると、更に分化して、役柄は廿数種を数えた。

先ず立役の系統に荒事、武道、実事、丹前（所作事）、和事（やつし事・ぬれ事）があり、敵役から分化したものに敵役、憎方、実悪、実敵、色悪があり、猿若から出たものとして花車方、親方から生れたものとして親爺方があるほか、女方の系統から若女方、女方、娘方、若衆方が派生したからである。

そして、役柄の分類が、最も複雑になつたのは、寛政から文化文政へかけての時代だつた。

立役　和実、和事、実事、武実、荒事、武道、武悪、平敵、端敵、実悪、公家悪（公卿悪）、色悪、実敵、色敵、手代敵、半道敵、立敵、花車、道化花車、親爺、子役、芸者、傾城、女武道、所作事、女方、娘方、世話女房、姫方、若衆方、及び角髪（角前髪）など……。

まことに複雑な分化ではあるが、それは、しかし、当然の帰結でもあつて、はじめは単純だつた役柄が、戯曲の進化につれて、デリケートな分類をひき起すに到つたわけである。

細かく分れた役柄によつて、俳優が、持ち場持ち場の表現技法に研究努力を積んだことは、いうまでもない。役柄の分類は、だから、歌舞伎の特色であると同時に、芸道の伝承、更には発達を促す一つの原動力となつたのである。

以下、主なる役柄について、その概略を述べておこう。

荒事

「荒事」の「事」は、そもそも人間の心理なり、動作なりをあらわす言葉で、「荒事」とは即ち乱暴な動作という風に解釈していゝ。

「荒事」は、江戸の歌舞伎にあつて発達をみたもので、創始者は初代の市川團十郎だが、その「家の芸」は、市川家の歌舞伎十八番に多くの要素を残している。「暫」「鳴神」「毛抜」などの主人公、「国性爺」の和藤内、「対面」の五郎、「車引」の梅王丸と松王丸、「先代萩」の男之助、「矢の根」の五郎、「道成寺」「双面」などの押戻し、「鳥居前」の狐忠信、「草摺引」の五郎などが、今なお見られる「荒事」で、「幡随長兵衛」の「村山座」に出る「金平法問諍」という劇中劇は、人形の金平を人間で行くところの「荒事」の典型とみていゝ。そして、その絶対的条件としては、すばらしい大力の持主で



雁のたより　三二五郎七（延若）襟のかゝつた広袖、髪結の着附がこのひとによくあつて その男ぶりは、当時、上方ファンの血をわかせたという。



心中天網島　紙屋治兵衛（先代鴈治郎）所謂「二つ折」の典型である。



伊左衛門（勘三郎）見るからに「和事」のエッセンスが感じられる。左は歌右衛門の夕霧。

あることと、正義を重んじる士でなければならぬという二点が挙げられる。

一口にいつて、「荒事」は「誇張の演劇」である。車鬢のかつら、紅隈、ツラネ乃至はモサ言葉、六方、元禄見得など、すべては、それを象徴しているといつてい、だろう。

〝子供の気持で演じよ〟というのが、所謂「口伝」になつており、近年の荒事師としては、九代目團十郎に直接指導を受けたといわれる先代の幸四郎、更には三津五郎といつたところが挙げられるが、今では、その若さからくるものをひつくるめて、幸四郎、松緑あたりに、先ずは「荒事」の軌範を見ることが出来る。

和事

上方で発達した「和事」は、「荒事」と対照されるべきものであつて、「和事」の「和」は、即ちやわらかである。

これを完成したのは、元禄時代の名優坂田藤十郎で、同時代の初代中村七三郎もまた、元来江戸のひとでありながら、やはり和事師として知られたが、以後、大和山甚左衛門、山下京右衛門、沢村長十郎、沢村宗十郎（初代並に三代目）実川額十郎、実川延若（先代）中村宗十郎を経て、近年では初代の中村鴈治郎や、つい最近物故した宗十郎、延若などの和事役者が誕生した。



新薄雪物語　園部左衛門（梅幸）僕の好きな写真の一つ。露芝の着附というものを歌舞伎愛好者は是非覚えていてほしい。

「和事」は、男女の色事を描写するのが眼目で、その主人公は、化粧、発声、身のこなし、すべて女性的といつてもい、ほどの美しさとやさしさを備えているのが特徴である。

「天網島」の紙屋治兵衛、「冥途の飛脚」の亀屋忠兵衛、「夕霧阿波鳴渡」の藤屋伊左衛門、「重井筒」の紺屋徳兵衛などが、即ち「和事」としての表現を与えられた役々で、浄瑠璃の作者として名高い近松門左衛門の存在は、上方の「和事」を発達させる上に、大いに役立つた。

「和事」を専門とする者を、俗に「二枚目」とよぶのは、芝居小屋の前に看板を出すとき、右から二番目の位置に、この役柄の俳優を据えたところから来ているのだが、上方の俳優の「口伝」の中に、

〝二枚目は三枚目の心持で勤めよ〟というのがある。「和事」が、一方において滑稽味をあらわすものであつたということが思われて、それは興味深い「示唆」でもあるのだが、亡き延若の当り芸とされていた「雁のたより」など、その適例といつてい、だろう。僕らは、つい最近歌舞伎座における仁左衛門の所演を見てそれが「喜劇」であることを明瞭に教えられたのである。

ところで、近松以後の時代浄瑠璃にあらわれる和事系の人物としては、「ひらかな盛衰記」の梶原源太、「菅原」の桜丸などがあるが、中でも、「新薄雪」に出てくる園部左衛門など、いう役に至つては、「園部の屋敷」の引込みに、〝身体を「の」の字のように動かせ〟といつた「口伝」があるほどで、先ずは「和事」の典型といつてい、だろう。

なお、「和事」のことを、別に「やつし事」ともい、、その主人公を、かつらの名前からとつて「二つ折」ともいうが中で比較的年令の若い、例えば若殿とか若旦那とかいう役は、俗語で「つ、ころばし」とよばれるのを注意したい。

今日の「和事師」は、東に勘三郎、西に壽海という双璧があるが、少くとも僕は、男女蔵のよき素質を見逃したくないと思う。同様の意味で、家橘というひとが、折角上方系の若旦那にむく柄をもつていながら、それを「宝の持ち腐れ」に終らせているのは、甚だ惜しい

敵役

「敵役」の代表はなんといつても「実悪」である。見るからに凄味のあるかつらをつけるのが特徴で、「金閣寺」の松永大膳、「妹背山」の入鹿、「菊畑」の湛海、「新薄雪」の秋月大膳などは「王子」、「先代萩」の仁木、「馬盥」の光秀などは

燕手」、「天下茶屋」の東間、「楼門」の五右衛門などは「百日」というかつらを使うのだが、これらはみな、徹底した悪人といってい、。

小野山宇治右衛門から、五代目の松本幸四郎に至る歴代の「敵役」は、例えば、評判記などに見える"すさまじき役者"とか、"面体憎々しく…"とかいったような評言から推しても、先天的にそれにふさわしい容貌をもっていたことが知れるが、今日ではもう、そうした超現実的な風丰の持主はいなくなった。先代幸四郎の死後、少くとも、「実悪」にそのものズバリの俳優は、みられなくなってしまったのである。だが、しかし、それもまた止むを得まい。すべては「時代の流れ」なのである。



楼門　石川五右衛門（先代幸四郎）「百日」というかつらも亦、僕らに悪の権化を感じさせる。

「敵役」のうち、「寺子屋」の玄蕃、「忠臣蔵」の薬師寺、「石切梶原」の俣野、「天下茶屋」の腕助、「熊谷陣屋」の梶原といった所謂「端敵」は、「実悪」に従属している役だが、読んで字の如く、それは端役の敵役とみてい、。

なお、俗に「赤っ面」とよばれて、顔を赤く塗っている玄蕃や俣野は、腹の薄い小悪人の代表というべきであろう。一方、顔に青い隈をとる役として、「暫」のウケ、「車引」の時平公などがあるが、これらは「公家悪」のサンプルで、陰性な悪人になっている。

「敵役」には、しかし、まだ種類があって、ほかにも、「叔父敵」（「先代萩」の鬼貫公）、「手代敵」（「法界坊」の長九郎）「半道敵」（「忠臣蔵」の伴内）等の例があるが、「色悪」（「加賀騒動」の蔵人）という役柄は、「敵役」としては、寧ろ特殊なものといってい、。表面、善人を粧ったような悪人は、ある意味で「敵役」の異端者ともみられるからである。

道化役

「道化」とは、「滑稽なことをする」、という意味で、女歌舞伎時代の猿若が、明らかにそれだった。



金閣寺　松永大膳（幸四郎）「王子」のかつらを冠せてみれば、その役者が敵役に適するか否かがすぐ判るといわれている。



先代萩　仁木弾正（菊五郎）風貌が陰性な悪人にふさわしい。「燕手」というかつらの名称は、それが燕の羽に似ているところからきたのであろう。





右　忠臣蔵　伴内（段四郎）「半道敵」は、滑稽な演出を伴うのが常である。「道行」の場合は、寧ろ「道化役」の範疇に入れたい。

左　助六　通人（荒次郎）見るからに愉快ではないか。出て来ただけで観客がふきだすのも道理である。

初期には、非常に重要な地位をもつ役柄で、中村座の座附狂言である「猿若」の主役は、代々この座の座主が勤めるのを原則としたほどである。「寺子屋」の涎くり、「天川屋」の伊吾なども、だから、昔は「道化役」の専任になっていたわけで、「玄治店」の藤八や、「助六」の通人などには、今なお老巧な脇役者が出る場合が多い。新十郎、翫助の時代はさておいて、例えば、照蔵、鯉三郎、吉之丞、荒次郎、高麗五郎、吉十郎といつた脇役者が、そういう意味で、今日重宝がられる理由も判るであろう。

「三枚目」のもつ語感からくるものを含めて、「道化役」を、どうでもいゝ役のように思うひとがあつたとしたら、それは大きなまちがいなのである。

立役

そも〳〵の初めは、楽を奏する者が坐つているのに対して、起つて動く者、つまり演者それ自体を指したらしいのだが、後には、女方を除く男役全体の総称となつた。

「立役」という言葉は、しかし、今日では理想肌の善人、例えば、時代物では、「忠臣蔵」の由良助、世話物では「宵庚申」の半兵衛といつた役にのみ使われている。いわば、範囲が狭められたわけだが、それというのも、男の役にいろ〳〵の形が出来て、その個々が独立して行つたゝめであつた。「荒事」も、「和事」も、そして「敵役」も、元来は「立役」に含まれていたのである。



石切梶原　（先代羽左衛門）橘屋の顔は「生じめ」とよばれるかつらによつて、一倍美しく見えた。



忠臣蔵　大星由良助（先代幸四郎）「門外」の一場面で、顔は砥の粉で塗つている。

「立役」は、普通、座頭の俳優が勤めるが、それは「実事」の名をもつてよばれるように、ごくまともな演劇だつた。写実の分子が、そこに多く見られるのも、だから不思議ではない。

「実事」のうち、特殊な役柄には、その一つ一つに名前がついていた。物事を正しくとりさばく役が、即ち「捌き役」で「生じめ」のかつらと共に、僕らは先代羽左衛門の盛綱を、そして実盛を、更には「兜軍記」の重忠を、すぐと思い出すのである。

ほかに、「菅原」の源蔵や、「伊勢音頭」の貢のように、ある個所において、受け身の気持を必要としなければならぬ「辛抱立役」があり、「武道実事」とよばれる家老のような役、或いはまた「和実」と名のついた相撲のような役もあるが、それらは、敢えて説明するまでもあるまい。それ〴〵の名称が、内容自体を語つているからである。



寺子屋　武部源蔵（吉右衛門）「辛抱立役」は、肚芸を必要とするだけに難しい

「昭和歌舞伎」の「立役」を見渡して、東の吉右衛門、西の壽三郎を挙げるのは、もはや「常識」だが、期待のひと海老藏が、漸くそのゴールに近ずいた感があるのは喜ばしい。

女形

オンナガタは、元来「女方」と書くのが正しいのだが、今日では普通「女形」と書く



金閣寺　雪姫（歌右衛門）桜の木に縛られたまゝ、足の先を動かし、落ち散つた花瓣で鼠をかくという所謂「爪先鼠」で知られた役である



野崎村　右が福助（現歌右衛門）のお光、左が芦燕のお染。衣裳のコントラストに注意したい。

そこで、先ず「赤姫」だが、これは、時代物に出てくるお姫様で、赤いぬいとり模様のある衣裳をつけているところから、そうよばれているのである。一名、「吹輪」ともいうのは、「和事」の場合の「二つ折」と同様、かつらの名称からきており、銀の花瓣のきらめく花櫛をさすのが「さだめ」になつていた。

「赤姫」には、「太十」の初菊、「妹背山」の雛鳥、「鳴神」の雲の絶間姫その他があるが、なんといつても代表的なものは「廿四孝」の、「十種香」から「奥庭」にかけて活躍する八重垣姫や、「祇園祭礼信仰記」の「金閣寺」でお馴染の雪姫で、これに「鎌三」の時姫を加えたのが俗にいう「三姫」である





右　忠臣蔵　六段目　おかる（友右衛門）石持の着附の典型である。この場のおかるは〃腰元の心でせねばならぬ〃というのが口伝になつている。

左　妹背山　定高（梅玉）片はずしの役として、身に備わつた貫録が流石である。

その衣裳にみられる美のシンボルは、歌舞伎俳優の創造によるものだが、袖口から指先を、ほんの少し覗かせる以外、指は絶対に出さないといつたような、細かい「約束」のうえに立つているのが、「赤姫」の演技だつた。この一事をもつてしても、「女形」の、ひいては歌舞伎の「バック・ボーン」が、「美」そのものであることを知り得るであろう。

時代物のお姫様に対して、世話物には町人の娘という役柄がある。八百屋お七、油屋お染などがそれで、着八丈に黒の襟をつけ、麻の葉模様の帯を文庫（若しくは振りさげ結び）にしめているのを注意したい。

ところで、「野崎村」のお光という役は、「すしや」のお里、「矢口」のお舟など、同様、田舎娘の典型だが、これとお染とを、一つ舞台に見るとき、僕らはそこに興味深いものを感じる。ある意味では、同じ役柄に属する田舎娘と町娘ではあるが、一方はどこまで行つても野暮であり、一方は飽くまでも洗練されているからである。衣裳一つをみても、仕草一つをとつても、「コントラフト」は明瞭だが、共に「女形」の役である以上、そこに「色気」を必要とすることはいうまでもない。

さきに挙げた、「三姫」の場合と同じく、歌舞伎では、「吃又」における又平女房おとく、「廿四孝」における慈悲蔵女房お種、「腰越状」における五斗兵衛女房関女をひつくるめて、特に「三女房」という。



かごつるべ　八つ橋（歌右衛門）「女形」の精粋をこゝに見るといつても、決して過言ではあるまい。

このうち、おとくは、〃舞台で立役より、やゝ下つて坐り、慎ましくその脇に寄り添う〃ことをもつて「理想」としてきた「女形」にあつては、例外的な役として注目したい。おとくは即ち、吃りの夫（立役）よりも前に進み出て、その分までもしやべりまくり、動きまわるのである

「女房」という役柄の難しさは、しかしなにも「三女房」に限つたことではないその他の「女房」すべて至難とされる理由は、「女形」に欠くことの出来ない「色気」が、「女房」にあつては、もう一つ、そこにニュアンスを要求されるからであろう

「女房」の着る衣裳で、忘れられないものに、「石持」がある。それは、多くの場合、無地で、紋を丸の白抜きにしてあり、納戸、若しくは栗梅の色に、黒じゅすの帯をしめているのだが、そのいでた



道明寺 覚寿（先代友右衛門）大谷家所蔵の一葉。これら「三婆」をやれる役者は、段々に少なくなった。

ちは、いかにも、典型的な「女房」にふさわしい。いまいったおとくや、「忠臣蔵六段目」の勘平女房おかるを思い出せば、なるほどとうなずけるものがあろう。

但し、この「石持」、女に限るというわけではなく、「廿四孝」の慈悲蔵のように、男の役でも着る場合があることを附記しておく。

歌舞伎の「女房」にはまた、貞女のタイプがまことに多い。「酒屋」の半七女房お園、「帯屋」の長右衛門女房お絹、「天網島」の治兵衛女房おさんなど、その代表的な例だが、「女房」は「女房」でも、これが武家の「女房」となると、かつらも勝山、おばこ、又は丸髷から、所謂「片はずし」にかわる。片方の髷をはずす、という意味からきているのだが、これに該当する「忠臣蔵」の戸無瀬、「妹背山」の定高、「先代萩」の政岡、及び「玉三」の萩の方などは、俗に「片はずしの役」ともよばれる。梅玉亡き後、本役の「順番」は、どうやら時蔵に廻って来たようだ。

右のうち、政岡は「女武道」とよばれる役柄にも属する。但し、「女武道」と一口にいっても、それは、「合邦」の玉手、「門破り」の板額、「毛谷村」のおその、「笹引」のお筆のように、武勇を主とする役だけに限らない。凛とした性格をみせるものや、かつらをさばいて（崩して）動き廻るものを指して、そういうこともあるのである。



切られお富　（先代源之助）所謂「田圃の太夫」のあだっぽい芸風が偲ばれる。左は関三十郎の蝙蝠安。

「武道」という言葉からは、非常に強さを感じるが、その上に「女」がつくとなると、やはりそこに、はじらいの風情が漂うのは、当然とはいえ、面白い。

「助六」の揚巻や「吉田屋」の夕霧といったような役は、「太夫」の名をもってよばれるが、遊女の類のうち、最も位の高いとされるものだった。至難なかわりに、「女形」として、理想の役でもあったわけだが、その「道中」に「八文字」を踏む図は「かごつるべ」の八つ橋にも見られる。身に備わった一つの「たしなみ」があるためか、いまの歌右衛門のそれは、まことにすばらしい。

次に、「女形」の中で、老けた役柄を普通、「花車方」という。元来は漢語で茶屋の仲居を指すのだそうだが、このうち、「三婆」が難役とされるのは、「三姫」や「三女房」の場合と同じである。「道明寺」の覚寿、「輝虎配膳」の越路、それともう一つ、「盛綱陣屋」の微妙だが、この役は絶対にミミョウと発音したい。

最後は、先代源之助や、宮戸座の名と共に知られている「悪婆物」の範疇ということになるが、これは即ち幕末に書かれた南北の狂言である。

切られお富、うわばみお由など、いろいろあるが、例えば、源之助の蝮のお市など、いう芝居には、きっと妖しい雰囲気が漂ったのであろう。僕らは今でも、浅草の小芝居のほの暗い客席にいて、遥か昔を偲ぶことがあるのだが、その雰囲気、朧ろ気ながらも、想像がつくような気がする。

○

以上述べた役柄というもの、はじめは、むろん、厳重に守られていた。だが、しかし、そうした習慣も、次第に崩れ、遂には「女形」が「立役」に扮するようなことが出来て来たと同時に、「立役」が「女形」を勤める異例の現象も起った。俗にいう「加役」がそれで、これは寛政期の初代嵐雛助が、いかなる役柄をも演じて以来といわれている。（但し、原則として、「立役」が勤める「女形」の役というものもあるにはあった。「鏡山」の岩藤、「先代萩」の八汐、「春日局」の高圓などの「敵役」が、その例として挙げられるが、こうした「憎らしい役」を「女形」が勤めなかったという点に、僕らは留意したい。）

一人の俳優が、どんな役でも演じることを、普通「兼ねる」というが、いかなる役をも兼ねて、しかもそれぞれに、優秀な伎倆を誇った俳優としては、近世に九代目團十郎、六代目菊五郎を数えることが出来る。彼らの場合、「兼ねる」ということは、一つの「プライド」でもあったのだろう。歌舞伎の世界における役柄は、だから、昔と較べて、遥かに融通性を濃くしているのである。



歌舞伎演出の特殊な様式

安藤鶴夫

雪―十五世羽左衛門「直侍」(左)と左團次の丑松、
傘と笠を持つた手が如何にも雪で冷たそうである。

元結に使う紙の撚り屑を三角に切つて舞台の天井に吊つた篭から、これを振り落すと雪降りの情景になる。舞台といわず花道にまで白布を敷き、垣根や樹木やそして笠の類にまで綿を置くと、雪の積つた景色になる。近代芸術では思いも掛けないこの単純な美しさの中に、リアルな近代芸術以上の深い翳がある。それが歌舞伎の演出である。

永い歴史の中に、雪を表現するためには、どうしたらいちばんいゝかということが、結局、三角の雪だの、白布の雪だの、綿の雪だのに結晶して、いまも歌舞伎の演出に動かし難いものとなつている。この極めて単純な、そしてまたそれ以上はどうにもならないぎりぎり結着の美しさが、歌舞伎演出の永い生命を持つ所以なのであろう。

濡れ場

男女の色模様、謂うところのラヴ・シーンでもあり、これはまたエロティックなベッド・シーンにまで発展する。

・もともと歌舞伎にとつて色事の要素は最も大切な綾ではあるが、歌舞伎の濡れ場が、江戸の艶笑画のある部分をクロオズ・アップさせたように、強烈なにおいを持つ演出となつたのには、舞台の男女を演ずる俳優が、男優と女優ではなく、女形という特殊な存在であればこそ、極めて大膽に煽情的になり得たのであろう。

元禄期の坂田藤十郎、中村七三郎という〝やつし事〟の名人といわれた俳優の演じた色模様が、果物の熟れたような江戸の文化・文政度に成長した。例えば化・政度を代表する四世鶴屋南北作〝四谷怪談〟の三角屋敷を例にとると、直助が形ばかりの女房であるお袖に、姉のお岩の敵を討つということを餌として肉体の関係を迫るのだが、初手は身をかわしていながら、結局女の方から男を誘うという、より煽情的な描き方に持つてきて、〝酒ならいくらでもお辞儀なしさ〟と直助がお袖の酌で飲みかけると〝酒はお辞儀なしだといわしやんすが、そして女子はえ？〟とお袖にいわせ、とゞ〝そんならもう寝ようじやござんせぬか〟〝有難い床急ぎ、さアさア寝よう〟となつて、お袖は直助に手を引かれて、床のうえへ上つて屏風を引き廻す。

こうした生々しい肉感的な場面を描きながら、恰度或る種の艶笑画が、その全体を描写しずに、手とか足の指先きだけを描いて、露骨に全体を描いた以上の強烈な肉感をそゝる手法と似ている。

袱紗帯に部屋着のまゝの遊女十六夜が清心に〝三月でござんす〟と、懐妊を打ちあける短いワン・カットの中にも、滴るような色気があり〝浮名横櫛〟の赤間家でお富が与三郎を引き入れる最初の逢曳や、小猿七之助が州崎の土手で御守殿姿の瀧川を口説く件など、エロティック・シーンは枚挙に暇がない。おなじ濡れ場でもラヴ・シーンはだいたい女の方が積極的に出て〝廿四孝〟の八重垣姫なども〝後ともいわずいまこゝで〟と文楽の人形芝居の演出などは、勝頼と八重垣姫が客席の方へ扇を拡げて隔てると、頬をすり寄せて接吻する演出もあるが、大口の寮へ雪の道を訪ねてきた直侍の知らせに、上気した三千歳が男の後から思わず抱きつくといつた恋情の表現には、殆ど






浄瑠璃という音楽が入つて、その心情は叙事的な説明で演出されるのを常としている。

おなじ濡れ場でも、エロティックなシーンはもう一と足という際どいところで餘韻のある後味を持たせ、ラヴ・シーンは常に必ず舞踊劇的な動きを持つて、飽くまで男女の美しい恋のポオズで演出されるのは、結局芝居をみる観客の要求が実はその程度がぎり〳〵の限度で楽しめることに応じた演出なのであろう。

責め場

責め場は弱くよき人間に対する観客の同情を深めるためと、悪人に対する反感、憎悪をより一層強めるためとに生れた演出である。

濡れ場—「切られ与三郎」八世團十郎の与三郎と四世菊五郎のおとみ、うっとりする場面から一転して血なまぐさい情景に変る。源左衛門は三世三十郎。



左図次の「鳴神」上人が、三世松蔦の絶間姫の色仕掛に「こゝかく〳〵」と胸に手を入れるところ。

女が女を責める場面としては、雪降りをみせて、継母の岩根御前が中将姫を折檻する雪責めがあり、〝明烏〟では遣り手のおかやが、遊女の浦里とその娘である禿のみどりを、これも雪の中に折檻するが、中将姫の場合には、責める小道具として箒と割り竹を、浦里の場合には箒と焼けたゞれた鉄灸が用いられ、馬琴の合巻物から河竹黙阿弥が脚色した〝紅皿缺皿〟では、これも継母の片ひもが、缺皿に針責め、蛇責めという苦痛を与える

女が女を折檻する責め場は、悉く責められる側が若く美しい女性で、責める方は老女で、責める理由はいろ〳〵あるが殆どいゝ合わしたように老女の若く美しい女性に対する嫉妬がその根底に流れていることも見逃せまい。

男が女を責める狂言には〝播州皿屋敷〟などが代表的なものであろう。腰元お菊にお家横領の秘密を知られた青山鉄山はお菊の預る重宝の皿を一枚隠して、その紛失を罪科にお菊を責め殺す。これはやがて怪談劇に発展して、お菊の場合は責め殺されて後に幽霊となるのだが、怪談劇以外はだいたいいくら責められても結局は死なゝいで生きているということも特徴である。

男対男の責め場は結局惨たらしい拷問で、佐倉義民伝の宗吾、宇都宮騒動の大工の与四郎など、これらは責め殺されるが、〝源氏店〟の与三郎が殺しもされず責め嘖まれて、三十四ヵ所の刀傷を負う赤間家の責め場も著名である。

以上は責められるべき本人自身が責められる責め場だが、これが少し複雑になると、例えば〝布引瀧〟で、鳥羽離宮へ源氏の多田蔵人が松波検校と名乗つて入り込むと、平家方が蔵人の行方を知ろうとして、娘である腰元の小桜を桜の木に縛して吊し上げ、蔵人は娘の折檻を目の前にして琵琶を弾かされる。〝躄仇討〟では風疾を煩つて躄となつた勝五郎を女房の初花の眼前で瀧口上野が折檻して、初花への恋情を遂げようとする。

つまりその当人を責めるのではなく、蔵人にしてみれば最も愛すべき娘の小桜が眼前に責められ、初花にしてみると最愛の夫勝五郎が自分の前で責められる。つまり直接折檻される者があつて、それをまた苦痛とする責めにあうという二重の責め場も生れてくる。

松波検校実は多田蔵人が娘の折檻を前



責め場—「躄仇討」中央三世松蔦の初花が一方に母を、一方に夫を殺されようとして左團次の瀧口が思いを遂げようとする。

にしてさり気ない風に琵琶を弾ずるのは甚だ惨たらしい例だが〃兜軍記〃では、名判官秩父庄司重忠から、景清の行方を詮議のために、遊君阿古屋が琴、三味線、胡弓の三曲を演奏させられるのも、舞台が堀川御所の白洲であるだけに、極めて皮肉な、美しい特殊な責め場であるといえよう。

殺し場

残虐な殺人の場面である。斬りつけられた者の恐怖、断末魔の苦悶　殺す者の緊張、目も当てられぬ惨たらしさ、こうした濃厚な刺戟は、永い泰平に馴れた化・政度の江戸人にとつて、強烈な官能をゆすぶる一種の陶酔剤であつた。

殺し場はこの要求から生れた特異な演出で、どこの国の演劇の中にも、殺人の場面を歌舞伎ほどに長時間に亘つて克明に演出し、それを重要な見せ物としている演劇は歌舞伎以外にあるまい。まことに、頽廃した時代の要求が生んだ妖しい官能の夢である。

責め場から殺しへ発展する場合もあるが、責め場は縄などで身体の自由が利かないようにしておいて、責め嘖むのに対して、殺し場はだいたい病気などの身体障害を持つ以外、その肉体は自由に開放されていて、尚且つ惨たらしい殺しの場面を構成する。

荳科の淮木で、茎に刺があつて、黄色い花を開く染料用の植物蘇芳を血糊に使つて、実際の殺人のようにもの凄くみせようとした。

〃伊勢音頭〃の福岡貢が油屋の十人斬りの舞台で、夥しいこの血糊を使つたのがはじめらしいといわれているが、これは濃厚な刺戟を要求する上方の舞台であつた。

殺し場はたいてい怨恨がその原因となつているが、刀剣のあやかしで殺人されることもあつて、油屋の十人斬りなどは青井下坂〃篭釣瓶〃の佐野次郎左衛門は家伝の篭釣瓶〃八幡祭〃の縮屋新助は村正という風に、妖刀の祟りが殺人を助勢するという狂言もある。

これもだいたい弱者である善人が殺されることになつているが、南北の作品に至つて、悪の権化のような〃於染久松色讀販〃の鬼門の喜兵衛だの〃勝相撲浮名花觸〃の岩淵の権助など、いう悪人が殺されるようになつたのは、それだけまた殺し場を大きく拡げたというべきであろう。

最も残虐な殺し場は御所五郎藏で知られている黙阿弥の〃曽我綉俠御所染〃で、後室の百合の方が嫉妬に狂つて愛妾の時鳥を、あやめの一面に咲き乱れた奥庭の池の畔でなぶり殺しにする殺し場であろう。手や足を切られてなぶり殺しになる残虐なこの殺し場はいまも代表的な演出として語られている。

〃皿屋敷〃のお菊は責め場から殺しへ発展する一例だが、お菊を吊し斬りにする時に、こゝでは却つて血糊を使わずに、紅絹の布を巻いて手の指を斬られたようにみせた演出も興味ある殺し場のテクニックである。

近松の作品に於ける殺し場では、ぬるぬる油のこぼれた暗い店先きをのたうちながら、豊島屋の女房お吉を殺す〃油地獄〃の河内屋与兵衛、また祭の騒ぎの中に、長町表で泥にまみれながら舅の義平次を殺す〃夏祭〃の團七九郎兵衛、手向山の色紙を買い戻す金のために、女房の弟である丁稚の長吉を殺す〃茜染野中隠井〃の梅の由兵衛、市名を取りに京へ向う座頭の文弥を、これも主家のための金子調達のために、ついふら〱と殺してしまう〃蔦紅葉宇都谷峠〃の伊丹屋重兵衛、そのほか、仇討狂言の中にはむろん殺し場がなくてはならないが、その中でも元の主人の息子早瀬伊織を、返討の手引きをして殺す〃天下茶屋〃の安達元右衛門などは残虐性のある中に多少の滑稽味を持つ特異な殺し場の登場人物で、大安寺堤の小屋に非人となつて病を養いながら敵をねらう春藤次郎右衛門が、刀の議



殺し場—「皿屋敷」井戸の中へあげたり降したりさいなみながらの殺し。

論から、試し斬りになるところを一度助かつて、それが契機となつて結局殺される〝艦褸錦〟の返討ちなど、仇討狂言の返討ちには、特に極端に残虐な殺し場が用意されている。

これらの惨たらしい殺し場の演出には特にゆるくしずかな下座音楽に意を用いて、血のにおいを緩和していることは特記すべきことであろう。例えば〝時鳥殺し〟には美しい琴唄をあしらうといつた演出で、女を殺す場面には琴唄のほかに音頭の類を、男を殺す場面には〝海安寺〟とか〝葛西念仏〟などの渋い下座が見事な調和をみせるのである。

以上の濡れ場、責め場、殺し場といつた特異な場面の演出は、文化・文政から次第に強烈にその度を加えて、だいたい明治の初期からその濃度を弱めているので、江戸時代の演出はいま僅かに錦絵の類で想像するほかはない。

荒事

初代の市川團十郎が坂田金時に扮して四肢を真赤に塗り、紅と黒で顔にグロテスクな隈取を施し、大柄の童子格子の着附に、丸ぐけの太い帯を締め、大きな斧を持つて立廻りを演じたのが荒事のはじまりだと伝えられる。





「夏祭」古怪な泥試合い、延若がまだ延[illegible]郎時代の團七と璃珏の舅義平次

「鏡山」六世梅幸の岩藤と宗十郎のお初、桜の咲き乱れた奥庭で女だけの殺しである

天下泰平の元禄期の半面に、この勇壮、豪放な荒事が生れたことは興味があるが、しかしこれは当時江戸に流行した妖怪退治や天狗問答、山賊征伐などの金平浄瑠璃の人形芝居からヒントを得て生れたもので、隈取という紅や藍や黒などの絵具で顔にさまざまな筋を描き、勇武、豪壮からやがて怪異、姦悪などの役柄を特に誇張して表現するための特異な化粧法が端的に物語るように、衣裳から小道具一切、全く現実離れのした演出で、また俳優の動きから発声に至るまで最も誇大な演技が要求される。

歌舞伎十八番の〝暫〟における鎌倉権五郎は、この荒事の代表的なもので、〝鳴神〟の上人〝毛抜〟の粂寺弾正〝矢の根〟の五郎〝景清〟〝助六〟などをはじめ〝草摺引〟や〝曽我の対面〟の五郎、朝比奈、また所作事の中に流れて〝道成寺〟や〝双面〟の押戻し、更に時代物狂言にもこの荒事の演出が加わつて〝菅原〟の車引に於ける梅王、松王、時平などから〝千本桜〟の弁慶、忠信〝国性爺〟の和藤内〝先代萩〟の男之助などにも広くその範囲を拡げている。

九代目團十郎は、荒事を演ずるには子供の気持ちにならなければ出来ないといつているが、つまりそれほど単純に演技するこゝろを割切らなければ出来ないという、極めて非現実的な演出様式なのである。

鬘もはなはだ誇張した異様な形で、鬢を車形にした車鬢とか、猪のように荒々しい毛を持つた菱皮とかゞ用いられ、また隈取も色彩には紅、藍、代赭、墨、紫隈があり、その種類としては〝車引〟の松王の一本隈、おなじく梅王〝矢の根〟の五郎〝暫〟〝押戻し〟などの二本隈〝対面〟の五郎、十八番の助六などの剥身隈〝対面〟や〝草摺引〟の朝比奈の猿隈、〝車引〟の時平など公家悪の藍隈、その他芝翫隈、鯰隈、不動隈などが、それぞれの役柄、精神を極端に誇張して表現するのに役立つている。

この荒事の中でも特に〝毛抜〟などは単純明解で、しかも人間性の深奥に徹している点、フランスのファルス以上の喜びを与える。

だんまり

動きだけに依る無言劇である。暗闇の中で大勢が立廻りをするのだが、だんまりを暗闘劇と当て字で書くのはいかにも稚拙で面白い。

江戸時代の各座は毎年十一月が俳優の

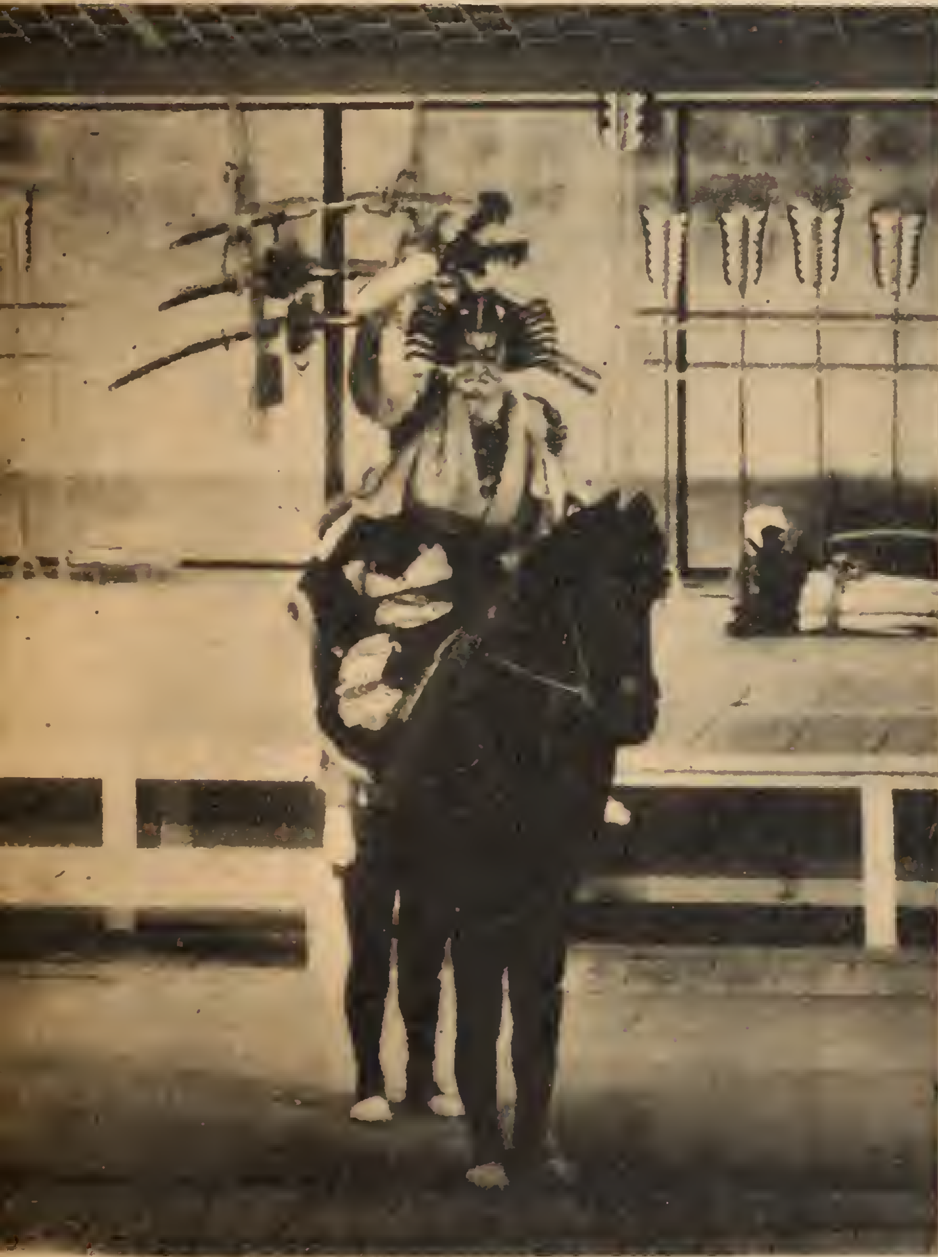


荒事―七世幸四郎の「暫」素襖の三升は市川家の紋、初演の團十郎に対する敬意の現れである。上は出演俳優の連名を書いた提燈、歌舞伎十八番の上演の際などに吊される。

交替期に当つて、十一月から一年間俳優はその座を動かないという約束が成立するが、文化以降十一月の所謂顔見世狂言には必ず時代物でだんまりをつけ、一座の主要な俳優を登場させてお目見得の一幕とした。

この顔見世だんまりは一座の首位に置かれる座頭、看板や番附の筆頭に当る書出、最高位の女形である立女形など、最も重要な俳優を観客に紹介する一幕で、だいたいこの程度の三人ぐらいの登場人物であることが顔見世だんまりの特徴といえよう。また顔見世狂言の慣例として狐や蜘蛛や草木の精などが多く現われ、幕を隔てた後の方の一場で、このだんまりの解決をつけたものだがこれをだんまりほどきといつたものである。

時代だんまりの作劇形式としては、辻堂をあらつた深山か原野がその舞台で暗くて凄みのある豪宕な情景が選ばれる。近世では幕外で立つたまゝの大薩摩が序曲的に舞台面の叙景を聞かせてからさて浅黄幕を切つて落すと、せり出しの鳴物に変つて一座の最も花形の俳優が賊の手下を踏まえてせり上り、こゝで一寸短い台詞があつて山颪の鳴物につれて、舞台の至るところから一座の主要な俳優が、六部、若侍、女賊、腰元、家老などと好みの扮装で登場し、やがて全員が揃つて見得を切る二上り竹笛入りの合方で立廻りになる。この立廻りは白旗とかなにがしの巻物一巻などゝ宝物の奪い合いが搦むが、最後に辻堂から座頭或は座頭級の俳優が大百の鬘に四天の衣裳を着けた大盗か悪人に扮して現れ、とゞ座頭役のみが花道の七三で極ると、舞台に残された人々も見得を切つて幕となり、座頭は幕外六方の合方で花道に入るというのが、大体の時代だんまりの演出の定法である。



三津五郎の　馬上の「矢の根」の五郎、鬘は暫が五本車鬢、五郎が七本車鬢という、勇壮を象徴する。

この最も著名なだんまり、また全く独立した一幕としては〝鞍馬山〟があるが、昭和廿六年一月歌舞伎座の開場記念には渥美清太郎氏の補修で〝新舞台観光闇争〟という大掛りなだんまりを上演して、これを駿州日本平の場から箱根山中に場面を変えて猿之助、時蔵をはじめ計十五名の大だんまりをみせた。

またこのだんまりを世話狂言に転用したものを世話だんまりというが、これは独立した一幕とはならず、だいたい殺し場か怪異のあつた後の幕切れに、場面を華やかに転換するために用いる演出である。〝め組の喧嘩〟の品川八つ山下や、〝四谷怪談〟の隠亡堀などが適例だが、これは後の幕の葛籐を用意することにも役立て、例えば煙草入れを拾つたりしてそれはたいてい後のゆすり場で、だんまりほどきの解決がみられるようになつている。

またほかに女形の出るだんまりを艶だんまり、滑稽なおかしみだんまりなどあるが、世話だんまりの下座に使う〝待ー宵〟とか〝露は尾花〟などは、如何にも粋な歌舞伎の情緒を出すのに巧妙な演出効果となつている。

六方

六方の典拠は諸説まち〳〵だが、江戸の初期に両手、両足を天地六方に大きく形容をつけて振りながら歩いた一種の寛濶な風俗動作で、武士や奴が遊里や丹前風呂に通う際に用いた振りを、歌舞伎の舞台に取り入れて、複雑な変化を遂げたものである。現在ではだいたい舞踊の振りの中に残され、初期には花道の出に用いられた六方が、今日では逆に花道の引つ込みに多く使われているが、〝鞘当〟〝戻り駕〟〝供奴〟〝元禄花見踊〟などで見ることが出来る

勇武を示そうとする伊達な動きだが、これが歌舞伎の演出としては荒事や大時代の役の〝国性爺〟の和藤内が紅流しに続く引つ込み、〝車引〟の梅王が桜丸に〝こい〳〵〟といつて花道へ入つてゆく飛び六方、また〝勧進帳〟の弁慶の引つ込みは左手に杖を持つているので、右で片手の飛び六方をみせる。

狐の変化が引つ込む場合には、両手の指先きを一と節と、小手を曲げて狐を象徴する形をみせる狐六方があつて〝千本桜〟の稲荷前の狐忠信の幕外にはこの引つ込みが用いられている。

また傾城の八文字を踏む足の動作と並



「四谷怪談」の隠亡堀でお岩と小平の戸板返しの怪異な場面から、こ粋な世話だんまりに一変する。右から歌右衛門のおもん、勘弥の直助、勘三郎の与茂七（お岩小平から早替り）幸四郎の伊右衛門。



だんまり—「鞍馬山」右から菊五郎、十五世羽左衛門、一人隔いて家橘（現、羽左衛門）二人隔いて十二世仁左衛門、三津五郎、古色の強いだんまりの代表的なもの。

通の六方とを交互に加えた奇妙な様式を傾城六方と称えるが〃宮島のだんまり〃の盗賊袈裟太郎の役は必ずこの演出で引つ込みを行うことになつている。

つらね

花道で長つたらしく雄辯を振う台詞の一種でこれは六方という動きが言葉として展開したものとみてよく、六方の身振りと一緒に六方詞が名のりに適用され、更にこれが〃暫〃などの花道における大雄辯に変化したものがつらねである。

歌舞伎十八番など古劇におけるつらねの特徴は、冒頭にちんぷんかんぷんの難解な漢語を並べてまず煙に巻き、旋律的な美辞麗句をつらねて観客に奇妙な快感を与えるが、その語られている内容は、結句自己の勇武、豪壮な点を名のることにあつて、荒事とつらねは切つても切れぬ因縁にある。全く地口や懸詞、駄洒落の連続で、漢語で洒落飛ばすその荒唐無稽は、如何にも大江戸ののどかな気分を表現し、主として名所づくしとか名物づくしとかの、づくしでつらねを述べることが多い。

渡り台詞

このつらねを、二人以上の登場人物が並んで、一貫した筋の台詞を一人々々に分けて順に渡す台詞を渡り台詞といゝ、御殿の場の幕明きなどに居並んだ腰元や侍などが大勢で一と言ずついうのも渡り台詞で、また〃白浪五人男〃の稲瀬川勢揃いなどは渡り台詞の著名な一つである。

渡り台詞の範疇に入るが、両花道に於ける〃鞘当〃の不破と名古屋、また御所五郎蔵と星影土右衛門など、更に〃十六夜清心〃の大川端百本杭の場では本舞台に清心、花道に求女の、共に死を決しての述懐は〃全然二人がお互いの存在を知らないでいながら、死という共通の事柄に対して交互に台詞をいゝながら一つの流れを持つているという特殊な演出で、これら二人の登場人物が一種の連絡を持つて、永い台詞を割つて交互にいうのを割り台詞といわれている。黙阿弥にはこのような手法が多く〃三人吉三〃のお嬢とお坊の割り台詞も同様な演出である。渡り台詞といゝ、割り台詞といゝ、共に最後の結びの台詞はそれに加わつた全部の登場人物が、声を合わせていうことも見逃せぬ特徴であろう。

厄拂

掛け詞を鮮やかに使いながら、美しく音楽的に聴かせる美文調の台詞で、そのいゝ廻しには七五調の韻律にのつて、最も巧妙な工夫が施される所謂名台詞である。

節分の夜の厄払いのいい立てに似ているところから、厄払いといわれている特殊な台詞だが、南北の作品には殊更らこの韻律を破つた厄払いがあり、結局、お嬢吉三の〃月も朧に白魚の〃とか、辨天



六方—猿之助の「勧進帳」の辨慶、花道の引っ込みて、いま最初の飛び六方を一と足踏み出した瞬間である。







渡り台詞―「白浪五人男」稲瀬川の勢揃い、左から七世幸四郎の駄右衛門、菊五郎の弁天小僧、六世友右衛門の忠信、三津五郎の赤星、左團次の南郷、名のりをいゝ終つて見得をして、渡り台詞へ移ろうとしているところ。

「三人吉三」大川端庚申塚、右から吉右衛門のお坊、左團次の和尚、十五世羽左衛門のお嬢吉三、三人三様の美しい台詞が渡る。

下右　厄払い―「五人男」浜松屋、弁天小僧が片肌ぬいで〝知らざアいつて聞かせやしよう〟と七五調の韻きを持つた大厄払いの台詞にかゝるところ、右から七世幸四郎の駄右衛門、菊五郎の弁天、六世友右衛門の幸兵衛、吉右衛門の南郷、時蔵の宗之助

小僧の〝知らざアいつて聞かせやしよう〟とか、河内山宗俊の〝悪に強きは善にもと〟とか、所謂胸のすくような厄払いは黙阿弥作品に優れたものが多く、十五世・羽左衛門の厄払いなどは、台詞がよく歌舞伎の音楽美をなすものとしていまに忘れぬ名調子であつた。

立廻り

殺しとか捕物とか、辻斬り、喧嘩、試合など争闘を様式的に美化した演出である。二人の場合もあり、三人、五人、廿人掛りといつた形式もあつて、これには必ず下座の鳴物と附けが入つて、その鳴物と附けの間拍子についたり離れたりするところに立廻りの美しさが生れる。

専問に立廻りの型を演出する殺陣師があつて、次第に複雑な型を考案したが、立廻りの最も絵画化されたものがだんまりであるといえよう。

この立廻りにはとんぼ返りという殺陣の効果を挙げるために、投げられたり斬られたりする人間が、もんどりを打つて宙返りする演出が、大部屋俳優の重要な修業となつており〝忠臣蔵〟のお軽・勘平の道行など舞踊化された所作だてなどでも、とんぼを美しく切る花四天の立廻りがある。尚〝布引瀧〟の瀬尾では、自らの首を切つて、坐つたまゝ平馬返りと称するとんぼを切つてみせる一種のアクロバットの型がある

立廻りの型には尨大な術語があるが、立廻りの最初に入山形に打つて掛る山形互いに上と下で刀を合わせる天地、右と左へ一人々々入れ違いに切つて進む千鳥後ろへそり返つて足を離して背で受ける海老折、最初の一人が海老折に倒れて、順々におなじように一人々々倒れてゆく将棋倒れなどは、勘平と花四天〝千本桜〟の狐忠信とおなじく花四天の立廻りにみられる型で、優れた立廻りの場面には、〝千本桜〟の竹籔の小金吾、〝鏡山〟の奥庭の岩藤とお初〝丸橋忠弥〟の捕物などが挙げられよう。

早替り

観客をみた目で驚かせる演出をけれんというが、一人の俳優がおなじ場面で二役以上に変つてみせる早替りはけれんの中でも最も興味あるスペクタクルで、南北と結んだ初代の尾上松助とその子三代目菊五郎が完成した演出である。

松助が〝天竺徳兵衛〟の吉岡宗観屋敷の場で座頭徳市で登場して、前の池へ飛び込むとすぐ揚幕から長裃の上使となつて現れたり、菊五郎が〝四谷怪談〟の隠亡堀の場で、お岩と小平と与茂七の三役になることだの、四世・小團次の〝宇都谷峠〟の文弥と仁三などは、早替りのために作られた狂言だが、〝忠臣蔵〟で十一役〝千本桜〟で十役などの早替りは、餘りに見世物じみた変態的な演出といえよう。

南北の作品では前進座の河原崎國太郎



早替り—「宇都谷峠」の文弥殺し。中央十三世仁左衛門の重兵衛が勘弥の座頭文弥を殺すとすぐ勘弥が提婆の仁三という悪玉に早替りして登場する。



人形振り—「廿四孝」の奥庭狐火、宗十郎の八重垣姫、人形遣い右訥升と田之助、人形の演出を極端に歌舞伎へ取入れた技巧、江戸末期から流行した。

が復活した〝お染の七役〟が最も手の込んだ早替りで、柳島妙見の場ではお染、久松、竹川、土手のお六、お作、お光、貞昌の七役を、僅か二十分足らずの時間に早替りをしてみせる。

これは衣裳に驚くべき技巧を弄した仕掛けがあって、早拵えのテクニックと後見の苦労、また替玉の吹き替えになる俳優の巧拙も演出の効果に密接な関係を持っている。

人形振り

場面のある一カットに、俳優が人形遣いに操られる人形の動作をする演出で、天保以降人形芝居の演出が歌舞伎へ流れてきた極めて直訳的なけれんの一つである。

〝廿四孝〟の奥庭の八重垣姫、〝金閣寺〟の雪姫、〝日高川〟の清姫、〝火の見櫓〟のお七、〝矢口〟のお舟など、いう女の役から〝兜軍記〟の岩永、〝ちょいのせ〟の善六など、いう立役も人形振りをするが、観客に飽きさせまいための奇矯な演出である。人形振りの演技は、人形の最も稚拙な動きを真似るところに効果があり、その意味からいっても、芸術価値からは極めて低い卑しい物真似の芸である。



宙乗り—菊五郎の「骨寄せ岩藤」の亡霊、片手に日傘、片手に扇を使いながら舞台の空間を飛行するのは歌舞伎だけの特異な演出である。

宙乗り

舞台の上の空間を飛行する形をみせる必要のある役を、車と綱で俳優の身体を支える道具を使って空間に浮かせる演出である。大正年間の中村福圓など、いう小芝居の俳優は、二階の客席や劇場の天井から宙乗りをみせて客席の上を飛行したが、現在では舞台上の空間だけに限られている。

金毛九尾の狐の玉藻前、孫悟空、〝戻り橋〟の鬼女、羽衣など、いう怪物、天女など人間以外の類から〝再岩藤〟などという幽霊はむろんのこと〝狭間合戦〟の石川五右衛門、また所作事の〝奴凧〟などに宙乗りはなくてかなわぬ技巧である。

また幽霊が宙に上るだけで、たいして空間を移動しない演出は宙吊りといわれ、〝千本桜〟の四の切で桜の木に宙吊りとなる狐忠信や、〝間苅豆〟の累が幽霊になって柳の木の傍に宙吊りになるという共にそれぞれの幕切れは、観客に超人的な印象を与えようとする、これも特殊な演出の一つである。



かつらのはなし

菊池明



早大の演劇博物館には、歌舞伎でつかう鬘の製作過程を示した模型がある。それをある外国人がつくゞ見ていつたことがある。「わたしはこんな精巧なウィッグを見たことはない。羽二重の織目の一つずつに一本ずつ毛を植えて固定させるような、こまかい細工のよく出来た鬘は世界中にないでしよう」と。

鬘はこのような精巧さの上に、人物の時代、年齢、身分、性格、状態などを心憎いまでに表現し、歌舞伎の魅力を構成しているのだ。他の演劇芸術では、概して鬘が消極的な附属的存在になりがちなのと考え合せると、歌舞伎の鬘は、発達の極致ともいうべきであろう。

歌舞伎の鬘は、衣裳などでも同様だが狂言の役柄によつて、その形がきまつている。だから役の性質が鬘の名称によつて別けられる程になつている。例えば、燕手（えんで又はえんでん）というと、「天竺徳兵衛」の徳兵衛「先代萩」の仁木弾正や「馬盥」の光秀のごとき、凄みのある敵役を意味し、王子（おうじ）というと「金閣寺」の松永大膳や、「菊畑」の淡海のような敵役、いわゆる公卿悪などをいうのだし、片はずしは、政岡、重の井といつたような奥方や女官などをいうことになる。又鬘は、写実的なもの、様式的なもの、或いはその混合などがあつて、狂言の内容や形式によつて異なつてくる。写実を要求される狂言、たとえば南北や黙阿弥の世話狂言の鬘は、当時の市井人の髪型をそのまゝに写し、その製作も、一筋々々の髪の毛を植えこんだ羽二重を頭の形をした銅の台金にはりつけたものを使用する。生え際も見事に美しく、おくれ毛まではつきり判る精巧さである。様式的なものになると、自由に絵画的な様式美を狙つて、たとえば「暫」「車引」、「曽我対面」などの役々は、車鬢、板鬢、矢筈鬢といつたような鬘が多い。これらには羽二重は使用せず、毛髪を簑のように編んだ簑毛を台金にはりつけて、写実から離れている。

現在用いられている鬘の種類は数十種に及び、その名称も剃り型、鬢、髷、甲羅、(目代)附属物、腰と襟足等それぐの名称があり、それらが組合わさつて一つの鬘の名称となつている。

○

では歌舞伎の鬘は、どういう経路を経て発達したのだろうか。鬘の進歩は、承応元年（一六五二年）に、若衆歌舞伎が禁止となり、前髪が削られて野郎頭にな





カットは油込の前髪板鬢の生締、「車引」の松王丸、板鬢は、油で固め形が板のようにみえるもの。

写真上　王子。「金閣寺」の松永大膳等いわゆる公家悪などの敵役は大低この形。

写真右　本毛鬢燕手の生締。髷の両脇が燕の翼のようになつているので燕手という。生締は髷の形。

写真左　本毛鬢むしりの銀杏。「玄治店」の与三郎　むしりは月代ののびた形。





写真左　羽二重椎茸の片はずし。「先代萩」の政岡。その他尾上、八汐、岩藤などもこの形。

写真中　羽二重丸髷の兵庫。伊達兵庫ともいう。「助六」の揚巻。おいらんの代表的なもの。

写真右　羽二重丸髷中高島田　娘形に使われる　六世菊五郎が「太十」の初菊で使用のもの

つた時に始まつたと見てよい。それ以前は劇の内容も歌舞を主としたものであつたから、たいしてその必要を感じなかつた。女に扮するときには、能狂言からきたびなんかつら（白布で頭を巻いて、その両端を長〳〵垂らす）が襲用されていた。この頃は何よりも若衆の美しい前髪が売り物であつたのである。これがなくなつて、頭の工夫は絶対的必要に迫られた。殊に女方には打撃であつた。そこで頭巾や帽子が用いられ、女方の右近源左衛門は、三尺ばかりの色絹を鉢巻のように額に当てその一端を長頭巾の如く後方に垂らした置手拭を工夫した。同時に承応の末から万治にかけて前髪鬘とも附髪ともいう一種の鬘が発明されて鬘の先駆をなしたが、これも寛文四年（一六六四年）の禁令にあつて挫折し、野郎帽子の発生をみた。元禄享保頃まではその全盛で、野伝帽子、玉川帽子、水木帽子、沢之丞帽子、あやめ帽子など、俳優たちの苦心の創案になるものがあつた。当時男の役は、自分の頭をそのまゝ髪の結い方を変えて舞台に出ていた。

その後鬘の禁令もゆるみ、鬘は復興し、進歩したが、画期的な進歩は銅板で頭の型を作り、台金とし、箕をとりつけて鬘としたことである。その先駆は延宝頃からであるが、現行の如きものになつたのは宝暦頃からであろう。この時代はまだ羽二重はなかつた。



文化期の名鬘師、友九郎の像。立てるは鶴屋南北、右、五世半四郎

羽二重の発明は、享保三年（一八〇三年）で、尾上松緑と鬘師友九郎の考案である。これは鬘製作技術としての大飛躍であり、決定的なものであつた。松緑は早替り怪談物を得意とするだけあつて、工夫物や仕掛物に長じ、研究心が強かつた。その年岩藤を勤めるに当つて、鬘の細工師として創造力に富む友九郎に計つて、この工夫をしたのである。

当時の川柳に「羽二重で富士をこさえる友九郎」（富士額のこと）というのがあるが羽二重の効果と世の賞讃とは非常なものであつた。南北や黙阿弥の怪談劇や生世話狂言はこれでどんなにか精彩を発揮したことであろう。友九郎は、仕掛の鬘にも名を得ている。南北作の「お染の七役」の根本の口絵に友九郎が主演の五世半四郎、南北と共にえがゝれているが、この狂言に彼がいかに鬘の上で腕を振つたかゞ判る。

（絵は松田青風氏による）



写真右　本毛箱鬘油込前髪の生締棒ジケ付。「車引」の桜丸。これら三人の鬘は、よく夫々の役柄をあらわしている。

写真左　摑み立て五本車鬘の針つぶ。「車引」の梅王丸。摑み立ては前髪が玉のような形のもの　針つぶは髷の形



6世菊五郎の「鏡獅子」のお小姓彌生で、2枚の扇を同時に使うむづかしいところ。

歌舞伎の「型」

アメリカの劇作家、ポール・グリーンは、詩・音楽・舞踊など、あらゆる要素を織りなしたシンフォニック・ドラマの創造に傾倒しているが、日本の歌舞伎劇も、そのはじまりであるお国歌舞伎から若衆歌舞伎の頃までは、舞踊を主にしていたが、現今では詩や音楽や舞踊の要素が多分に用意されており、一種のシンフォニック・ドラマ（調和劇）といえるだろう

歌舞伎は、徳川時代にできた音楽や舞踊の力を借りて、日本的な詩を舞台に描くのを目的とし、歌舞伎の特徴は まず第一に立体的な美しさを見せることにある。その歌舞伎独特の造形的な美は「型」といわれている演出法で、一応規定されているから歌舞伎の「型」を追いながら、歌舞伎のもつとも直接的な見方を、説明して行こう。

歌舞伎の「型」といつても、歌舞伎の前に完成された能のように、物を見るとか、泣くとか、笑うとかゞ、はつきりきめられているのではなく、そうした細かい点よりも、一つ〳〵の芝居においての演出法が、いろ〳〵な名優たちの苦心によつて、作りあげられて来たのだ。いかに、美しく見せ得るかを目的にして……。

だが、歌舞伎の「型」のもとになる動き方や話し方には、ある程度の基本ができている。それは、日常生活を舞台に写す場合の当然な結果だが、歌舞伎では、新しい劇や、外国の演劇より、誇張化され、形式化されている。一つ〳〵の動きや、話し方を、見物に快く見させ、聞かせようと努力されているのだ。歌舞伎を作りあげて来た徳川時代の人々の動作や言葉を美化したのが、歌舞伎の演技の基本である。

そうした演技の積み重なつた演出法が歌舞伎の「型」だが、歌舞伎の「型」には、次ぎの三つの要素が含まれている。それは、均衡と、対照と、八の字である。歌舞伎のどんな「型」にも、この三要素があり、それらを缺いた「型」は、歌舞伎の美しさをあらわし得ないものとして避けねばならない。

均衡という意味のなかには、見た目の均衡だけではなしに、精神と感情の均衡も含まれている。六世・菊五郎の「鏡獅子」や、吉右衛門の「近江源氏先陣館」の盛綱の好さは、この点にあろう。「妹背山婦女庭訓」の「吉野川」や「本朝二十四孝」の「十種香」の場を見ると、舞台の右左において、陰と陽、黒と赤の対照が美しく描かれている。

八の字とは、歌舞伎の「型」のあらゆる場合にかならず出て来る舞台へ対する身体の向き方である。

すなわち、一人であろうと、多勢であろうと、芝居をする場合、一人ならば舞台へ八の字（つまり斜め）二人ならばお互いに八の字といつたように演技をしなければならない。そうすることが、自分の形を美化し、舞台ぜんたいを美しく見せることになるのだ。歌舞伎の「型」において、八の字の原理を離れた演出は、一つもないといえよう。

たとえば、「勧進帳」で辨慶が富樫との問答を終つて見得をする。辨慶は斜め後方に右足を出して、大きく元禄見得をするのだが、この時の富樫との釣り合い







菊五郎の武部源蔵の出。舞台裏で別に写したゝめ実感はないが、誰がやってもこの型。

は、八の字になっている。しかもおもしろいことには、理窟からゆけば、辨慶が富樫を威嚇して見得をするのだが、身体は逆に富樫の外側へ向いている。そこで何で辨慶へデモンストレーションするかというとそれは眼である。右足と反対側を眼は向くのだが、もちろん富樫は見えない。しかし富樫をにらんでいるつもりで眼を剝いていなければならない。

歌舞伎の「型」は、このように、八の字の向き方や動き方を基礎に、均衡や対照を保たせて、役々の心理状態を、形式化し、誇張化しながら、より強い感動を与えようとしているのだ。

義太夫節のはいる人形芝居から来たいわゆる丸本物の「菅原伝授手習鑑」の、「寺子屋」を例に取り、世話物としての「与話情浮名横櫛」の切られ与三郎を補足して、個々の型を追いながら、歌舞伎の見方を考えて行こう。

「寺子屋」をテキストにして

歌舞伎の一幕というものは、長い物語のなかの一場面だが、その一幕もいくつかの情景にわかれる。そして、「寺子屋」のような時代物ならば、一景ごとに、その一区切り一区切りが誰の持ち場であるかゞ、明らかにされている。

今ではほとんどやらないが、千代が小太郎を連れて弟子入りする「寺入り」の場面がはじめにある。これは後の悲劇を引き立たせるため、よだれくりの与太郎を活躍させて、滑稽な場面となっている。もちろん、人知れず最後の別れをする千代の心持ちを忘れてはいけないが、ぜんたいに軽い場であり、舞台面の構成からゆけば、源蔵の女房戸浪が主役、松王の女房千代が脇役の位置につき、よだれくりが前者に、下男の三助が後者に附属した位置につく。

つまり、戸浪は中央より舞台上手（向って右）で芝居をし、千代は下手（向って左）で演技をして、よだれくりは戸浪の右うしろ、三助は千代の左うしろについて芝居をするのが原則となるのだ。この場面においての見得は、千代が小太郎にわかれて花道へ引っ込む時、後を追う小太郎を叱り、舞台から花道へ行く処で扇子で顔を隠してキッとなる瞬間だけである。右足を少しうしろへ引き、顔は小太郎の方を向きながら扇子で隠して、千代の気持ちを、一瞬のポーズで端的に説明している。見物は千代の心中に同情するとゝもに、千代を演ずる俳優の顔を見て、胸をときめかす。

千代が引っ込むと、「立帰るあるじの源蔵」という義太夫につれて、寺子屋の師匠で、もと菅丞相に仕えていた武部源蔵が花道から出て来る。自分がかくまっている菅丞相の一子菅秀才の首を討って渡せという厳命を受けて帰ってくるのだ。帰る道すがら、どうしようかと思案している源蔵の姿を、この花道の歩き方で説明する。

歌舞伎では、物思いにふけって歩く時は、爪先が浮いて踵がよけい着くように歩くが、源蔵はその例である。花道をまっすぐに歩かないで、多少蛇行しながら腕を組んで歩いて来る。そして、本来ならば、美しい形を見せるのが歌舞伎なのだが、源蔵の出では、うしろから見て変な形になるのを嫌わないで、首を垂れ、いかにも思案している気持ちを形にあらわしながら出て来る。

「一谷嫩軍記」の「熊谷陣屋」の熊谷同様、源蔵の出は、もの思いにふけって歩く歩き方の典型である。

その源蔵が花道の七三（舞台へ七分通り寄ったところだが現在は花道が長いので、ぜんたいの割合はもっと舞台に近くなっている）近くまで来た時、顔を上げて家の方を見、腕を解き足早に歩く。この動作については、いろ〳〵な説明がつけられるが、見物の側からいえば、源蔵の顔がまず見られるのであり、歌舞伎における大事な第一印象を植えつけられるのだ。

歌舞伎の主要な役は、たとえば、「絵本太功記」十段目の武智光秀のように、出た時にまず見得をする。そうして、好き第一印象を見物に与えようとする。源蔵のこの件は、もちろん見得までに至らないが、見得と同じような「出」の印象を観客に植えつけていることに変りはない。源蔵が舞台を一瞬向くために源蔵の



写真右　15世羽左衛門の久我の助、12世仁左衛門の雛鳥による「妹背山婦女庭訓」の吉野川の場。

写真左　松緑の辨慶、海老蔵の富樫による「勧進帳」二人が外の八の字になっている。





写真上　吉右衛門の源蔵、時蔵の戸浪、児太郎（現福助）の小太郎。いかにも吉右衛門らしいポーズ。

写真下　初代鴈治郎の源蔵、魁車の戸浪。あごに手をかけるのは鴈治郎がよくやつていた形。

顔は客席の方へ少し向けられる。その時見物は、源蔵に扮した俳優の芸を判断しようとするであろう。

本舞台へ来て、家にはいり、小太郎をじつと見るところがあるが、気持ちを主にすれば、見おろすだけであり、形をつければ、小太郎のあごに手を掛ける。こうしたところで、形本位であるか、気持ち本位であるかゞ区別される。

源蔵が戻つてから松王が来るまでの間が、「寺入り」につゞく「寺子屋」の第二景で、もちろん源蔵が主役、戸浪が脇役だから、源蔵が上手、戸浪が下手で芝居がつゞけられる。源蔵と戸浪の間で、小太郎を菅秀才の身替りにしようという相談がまとまる。そのせりふの間、二人は主役・脇役という位置附けと同時に、舞台における夫婦間の規律をまもつている。つまり女房役は亭主役より三寸さがつて芝居することを……。

歌舞伎においては、女房役が亭主役の前に出て芝居する場合はない。直線を引いたならば亭主役よりうしろで話しを、したり、動作をしたりするのが常識になつている。これは、世話物でも、時代物でもいえることだ。

さて、「せまじきものは宮仕え」と、心中の苦しさを訴えてから源蔵は立上り下にいる戸浪と背中あわせになつて、「ともに涙にくれにける」の義太夫につれ暗然とするのだが、もちろん見得というほどのものではなく、正面を切らずに下を向いている。なお、源蔵という役は「寺子屋」ぜんたいから見れば、松王が主、源蔵が従であるから、源蔵を中心にした見得を切ることはない。戸浪に至つては、顔をはつきり見せる時は一つもない。

つぎの第三景が、「寺子屋」の主役、松王の登場である。松王は駕篭より出て合引（腰掛）にかける。この松王の出は「ヤーレお待ちなされ」というせりふを前触れにする以外は、際立つて目立つような工夫が附けられていない。しかし、門口に、敵役をあらわす赤つ面の春藤玄藩と白塗りの松王が並んだところは、歌舞伎の常套手段ながら、美しい色彩の対照である。この松王は、どこで咳をするかゞ人によつての型の相違となつているのでもわかる通り、病中であることを見物にわからせるのが第一の目的である。そして、この門口は、筋から来た位置の転倒があり玄藩の見世場で、玄藩が主、松王が脇の位置についている。

玄藩をさきに門口へはいり、松王は源蔵と見合つて、いわゆる附廻しの型になる。松王が主、源蔵が従であり、松王は奥に気を配り、源蔵は松王を狙つているのであるから、こゝの動きは源蔵が調節することによつて、好くも悪くもなる。思わず二人が突き当り、キッと見込むのだ。

松王は、いわずと知れた主役の位置、玄藩がその従で以上が上手、源蔵夫婦は脇役の位置で、夫婦間の規定をまもり下手に座わる。うしろの捕手は、源蔵夫婦を取り巻くと同時に、舞台の背景をなしている。赤つ面の玄藩と、白塗りの松王と、砥粉という肉色の源蔵と、女方の戸浪が黒い捕手をバックにして並ぶのも、



写真下　4世芝翫の松王で、国周の錦絵、慶応2年（1866）8月中村座所演。当時の面影が判る。

写真右　15世羽左衛門の松王。彼はいつもこの型で派手にせりふをいい、見得を切つていた。





歌舞伎の色彩上の用意である。

源蔵が首を切りにはいる時、二重（一段高い舞台）へあがる瞬間、振り返えるのは、誰でもがする型である。右左を見て、松王には威嚇をし、戸浪には「安心しろ」という気持ちを伝える。身体は見た目本位のきつぱりした形を見せながら眼が心理描写をするという、これは一例だ。

奥でばつさり源蔵が小太郎の首を打つ音を聞いて、ギックリした心の動揺を隠すために、「無礼者め」と松王が見得を切る場面は、「寺子屋」一幕中での高調したシーンである。のれんの中に気を取られて、ほとんど無意識に立上つた松王は、舞台中央に歩き、「奥にはばつさり首打つ音」で、戸浪に突き当り、「無礼者め」の大見得になる。こゝの見得が舞台真中で、しかも義太夫に合つて極まるようになるためには、戸浪が気をつけて動かなければならない。歌舞伎の脇役は主役の演技を引き立たせるべく約束づけられており、脇役のむずかしい点である。

その大見得には、昔から種々の型が伝わつているが、もつとも形式本位で派手なのは、戸浪に突き当つてから、別に正面を切つて（と言つても、完全に真正面に向くことは、八の字の原理からしてあり得ない。右足をうしろへ引く）刀を前に突き、右手をあごの下で開くか、胸に当てた形で、グーイと見得になるのである。両手を刀の柄にかけて睨むのが次ぎに派手であり、刀をトンとついて頭をおさえる型になると、さらに気持を主にした演出となる。ほかには、左手を懐にし、右手で刀を突くといつたように、種々な型があり、どの型を使うかによつて、演者が、気持（松王の苦悶）を主にするか、一瞬の感情の流露から表出された見た目の形を主にするかの違いとなる。型の差を鑑賞するということが、歌舞伎見学の一方法なのだから、この、「無礼者め」は、次ぎの首実験同様、好



写真下　幸四郎の松王、勘三郎の源蔵、吉之丞の玄蕃。紙を口に咬える意味は少い。





右頁の写真は吉右衛門の源蔵、多賀之丞の戸浪。戸浪は中腰か座つたまゝで、角度が背中合せの形式になる。

写真上　菊五郎の松王、吉右衛門の源蔵、6世友右衛門の玄蕃。今はほとんどこの型になつている。





写真左　中車の松王。いかにも形本位の松王の型だが、中車のような人がいないから、最近では見られない型。写真右　7世幸四郎の松王、沢村長十郎の玄蕃。7世団十郎から9世団十郎に伝つた市川家の型である。

い研究題目だ。

眼目の首実験は、舞台中央か、あるいはや、土手寄りで行われる。だいたい、両手を蓋の上に重ねて見下す、同じ形で口に紙を咬える、右手を蓋にかけ、左手を開いて頬杖の形にする型及び、玄蕃が首を持ち、松王に見せると、松王は刀を抜いて源蔵につきつけ、左手を頬杖にして首を見つめる型が見られるが、昔は、種々な解釈を加えて、いろ〳〵おもしろい型があつたらしい。だん〳〵、首実験そのもの、型と、首を見たあとでいうせりふ廻しは、誰がやつても違わないようになり松王の愁いと覚悟、源蔵への思い入れを、見せ且つ聞かせるようになつた。舞台の構図としては、松王を中心に、玄蕃、源蔵、戸浪が左右から詰め寄つて、歌舞伎のクライマックスにふさわしい立体的な盛り上がりを持つている場面だ。

首実験のすんだあと、門口を出た松王丸は、格子をしめると、思い入れをして無病健康に変り、足早に駕籠へはいる。この技巧上の変化は、歌舞伎の常套である。松王が帰つてから、玄蕃は門口を出花道へ掛かるところで、どの役でもするように、見得を切り、もう一度自分の顔を見物によく見せて、引つ込んで行く。歌舞伎の引つ込みの典型的な形だ。歌舞伎は出と引つ込みを大切にし各役を観客に強く印象づけようと工夫されている。

第四景の首実験がすみ、源蔵夫婦が喜んでいると、千代が帰つて来る。その第六景は、千代が主、源蔵が脇に位置づけられる場面で、二人の立廻りがある。この立廻りは案外むずかしく、形を見せる立廻りに過ぎても写実式の立廻りでも困る。また、源蔵が見得をすると、いわゆる性根が違う、すなわち源蔵の気持の解釈違いになるので、演者の脚本への理解がわかる個所だ。

衣裳を着替えた松王二度目の出になつて、門口へはいると、また附廻しがあつて、大芝居を見せるなら、松王が源蔵の前に刀を投げ出し、右手を出し、左を膝にするのだが、大小を前に手をついて、平伏する松王を、よく見かける。いずれにしても人形芝居にくらべて、前の「無礼礼者め」同様、歌舞伎の長所を生かせる場面となつている。

以下、松王と千代が、主役と、主役の従の位置、源蔵が脇役の位置に着いて、



写真上　沢村長十郎（5世宗十郎）の源蔵、4世梅幸の千代。3世豊国の絵。



写真下　菊五郎の松王、吉右衛門の源蔵、これははつきり見得までいつていない。



菊五郎の松王、梅玉の千代、菊次郎の園生の前。源藏はどうであろうと松王の幕切れはこの型。

小太郎の身替りを中心に、二人が語り合うが、「こりや女房につこりと笑うたといやい」と泣き笑いの技巧を聞かせるところは、義太夫でさえむずかしい語り場所とされているため、歌舞伎ではやらない人がある。すぐそのあとの「源藏どの御めん下され」の大泣きは観客の拍手を受ける場面で、松王はいまゝで堪えていた感情の堰を切つてしまう。

第七景を終つて、第八景はラスト・シーンのいわゆる「いろは送り」て、菅丞相の御台と菅秀才を中心に松王夫婦、源藏夫婦が小太郎の死骸を駕籠に乗せて、野辺の送りをする。人形芝居では音楽的効果を発揮して哀愁を漂わすが、歌舞伎では、さしたる効果的な工夫もなく、幕切れの見得となる。

幕切れの見得が、歌舞伎の重要な見せ場であるのは、その性質上当然で、均合いよく並ぶ、いわゆる「引っ張りの見得」で幕をしめる。「寺子屋」においては、御台親子が二重真中に、松王夫婦が下手の駕籠に附添い、源藏夫婦が上手に来て松王が御台を敬い、源藏が平伏するのと、富士山の形にするため、源藏も立身で敬うのと、二通りの型がある。

こゝで、主役の松王が下手に来るのは筋の上からと、もう一つ、「いろは送り」の前に格子戸を取りはずすことでもわかるように、すつかり景色を改める必要から来ている。衣裳の色も、松王は白装束になり、幕切れの色彩の対照はあざやかだ。

きられ與三郎

人形芝居から来たいわゆる丸本歌舞伎の時代物が、場面の変化と、対照の妙で見せているのなら、はじめから歌舞伎の脚本として書かれた世話物は、徳川時代の人々の日常生活を美化することに工夫が積まれて来た。たとえば、切られ与三郎の歩き方を例にとれば、江戸ッ子独特のつゝかけ草履のはきぐせをその歩き方に持ち込んであり、指のつけ根を下に突き、踵を浮かせて歩き、しかも、膝を曲げずに前へ突き出せばよいとされている。江戸ッ子のちよこ〳〵歩く歩き方は、こうして歩く型として規定されているのだ。

与三郎の活躍する「玄冶店」の場は、今日では、すでに時代物同様の型ができており、誰が演じても、与三郎とお富の再会の一瞬と、後の段取りは同じになつてしまう。とくに、与三郎が立上つて、お富のほうへ近寄り、お富が気味悪そうに身をよけてから、お互いが顔を見合い与三郎が見得をきるまでのクライマックスは、一言のせりふも一足の踏み出し方も、万人共通の演出で、形式化された江戸情緒の世界へ見物を引き入れてくれる。

歌舞伎の「型」によって、時代物の場合でも、世話物の場合でも、われ〳〵は種々のイメージを与えられる。





15世羽左衛門の与三郎。「おぬしは俺を忘れたか」と頬かぶりを取る与三郎（上）と、手拭を肩、尻をまくり、あぐらをかいて見得を切る「しがねえ恋の情が仇」のせりふはこゝから……（下）



四世尾上松助　五世菊五郎の番頭と称せられた名ワキ役。その舞台経歴は、嘉永元年六才で初舞台以来八十年に及んだ。

昭和三年に八十六才で世を去るまで一貫して歌舞伎の芸道をつゝましやかに歩いた四世尾上松助は、真に名人の名に値する人で、ワキ役、殊に「入谷」の丈賀や「浮名横櫛」の蝙蝠安などでは天下一品の至芸を見せたのであるが、彼が老齢に及んで何度目かの蝙蝠安を勤める時こういっている。

「はい、はい、また蝙蝠安をやりますんで。……いや、どうも年々体が利かなくなるせいか、舞台にいてもなかなか骨が折れますよ。それに人様が何のかのと仰しやって下されば下さるだけ嘘の芸は出来ませんから、やっぱり初役のつもりで一生懸命に勤めております。いや、やればやるだけ難かしいのが芸でございましよう」(松助芸談)



松助の蝙蝠安　明治二十五年歌舞伎座で初役以来の当り役、衣裳に妻の寝巻を用いたという。

これは、別に珍らしい言葉というのではないが、(芸は死ぬまで修行)を座訓にして八十年間孜々として舞台に精進した彼の真摯な態度がうかゞえるし、芸道の極まるところのない深さというものについて、あらためて考えさせられる。

いったい、歌舞伎劇が、古典芸術として誇る力は主としてその様式美にあるのだが、その骨子が洗錬された俳優の技芸にあることはいうまでもない。すぐれた俳優の芸の力は、脚本を超えて観客を一種独特の境地に誘導するもので、観客もまた俳優の技芸を鑑賞の対照とするのである。このように、俳優の技芸美こそは歌舞伎美形成の中心なのであって、俳優そのものゝ魅力と、俳優の演技を演出の焦点においているということは、歌舞伎劇の著しい特色とするところだが、歌舞伎劇が本来俳優中心に成立し発展して来たことを思えば当然のことでもあろう。こうして、歌舞伎劇は三百五十年にわたり演技演出の伝統を尊重して今日に及んだ。

このことは俳優側にすれば容易ならぬ芸の修業が要求されるわけである。立派な芸境は不断の錬磨と血みどろの修業を永年続けた末に得られるものだが、それも一個人の力のみではなく、実に先祖伝来の芸統の上に積み重ねられなければならない。この場合、修行の日やすとするものは、先輩達人の皮相な技だけであるのでなく、むろん単なる知識の習得にあるのでもない。達人の境地に達しようとする全人格的なものがあって、いわゆる芸道と呼ばれる精神的な修養を裏づけとする一つの道に向っての精進にあるのである。



先代幸四郎の渡辺綱
(岡本一平画)

したがって、芸の奥底を究めた人達が折にふれて漏らした貴重な体験や見聞談というものは、後輩に技芸美の神秘を解明するばかりでなく、ひろくわたくしたちにとっても人生の指針として傾聴に値する金玉の響きを持ったものが多い。こういう意味で、「芸談」というものが古来重要文献として伝えられて来たが、明治以後においても、九世市川團十郎、五世尾上菊五郎、七世市川團蔵をはじめとして、わたくしたちにも身近かに感じられる故五世中村歌右衛門、六世尾上梅幸、四世尾上松助、二世市川左團次、七世松本幸四郎、六世尾上菊五郎、二世實川延若、七世市川中車から現在の中村吉右衛門、坂東三津五郎に至るまで、それぞれ公刊の芸談集があって、その至芸とともにまことに掬すべき芸道の妙諦が説き伝えら

れているのである。

六世菊五郎が、その著「藝」編著の動機について語つているのを左に抄録してみると、「私は此本の上で、芸道に就ての話をする事になつています。しかしこの『藝』というものは、教えたからその通り出来るものでもなく、ましてや話をしたくらいではとても完全に会得は出来ない方が本当でしょう……ところが今度計らずも実を結ぶようになつた訳は、若手俳優一座が組織されて示導の任に当つて、『團十郎はこうしていたが菊五郎はこうやつた』また『古い役者の型にはこういうのもある』といつたように、今まで忘れていた事を思い出す場合も多く、教える人も身の為になる事が少なく



中村児太郎（現福助）の「盛綱陣屋」の小四郎
歌舞伎俳優は、幼い時から子役としての芸は勿論、踊りや音楽を仕込まれる。



七世松本幸四郎の「だんまり」の袈裟五郎
り」は役者美を最も端的に表現する無言劇。

なく、教わる方は一倍徳を得る道理で、気のある若手俳優はこれを記録する者もあつて、記録があれば長く後世に伝える事も出来るのであり、名優の編出した工夫、役に成切つた心の滲みから完成した型、苦心の篭つたものは誤りなく残しておきたい事で、自分の知つている事を語り残して置くのも敢て徒事ではなかろうかと思つて編むことにした』という。芸談集の意義については、大体これで明らかにされているようである。

現代の芸談について語る前に、一応歌舞伎の芸談集として最も古い「役者論語」のことに触れておきたい。これは「耳塵集」「続耳塵集」「藝鑑」「あやめ草」「賢外集」「佐渡島日記」から成り立つていて元禄歌舞伎の名優坂田藤十郎を初めとして、名女形芳澤あやめの言行などが記載されているが、いずれも歌舞伎芸術の真を衝こうとして苦心した名優の言葉として今日に生きている。

坂田藤十郎は元禄の上方劇団を代表した人で、濡れ事の名人といわれたが、菊池寛の藤十郎の恋で有名な、彼が密夫役を勤めるために苦心した末祇園町の料亭の人妻に偽りの恋を仕懸けたという話は賢外等に載つている。彼はせりふについて、「けいこの時せりふをよく覚え翌日には根から忘れて舞台にて相手のせりふを聞き、その時思い出してせりふ言うなり」と語つているが、これは「歌舞伎役者は何役を勤め候とも正真を写す心がけより他なく」といつたのと共に、舞台を自然らしく見せようとする彼の写実主義的態度を親わせるものだ。だが「然れども乞食の役を勤め候はゞ顔のつくり着物等にいたるまで大概に致し、正真の如くにならざるようにすべ



上　坂田藤十郎　「なんとく太夫まめなか今朝の雪」とあるように、傾城買の姿である。



左　藤十郎の恋　初代鴈治郎や延若が得意にした新らしい上方歌舞伎の味のもの。写真は海老蔵と友右衛門。

し…歌舞伎芝居はなぐさみに見物するものなれば随分物毎花美にありたし」といつているのは、傾城買の狂言で、彼が草履を脱いだとき、藤十郎の足は大きいと思われては色消しだからと、わざと小さい草履をはいたという話と同じく、偉しくも芸術美を衝いたものといえよう。芸術美の本質については、当代の偉大な作家近松門左衛門が、既に「芸というものは虚実皮膜の間にあるものなり」と喝破したが、歴代の歌舞伎名優が苦心したのは、要するにこの美を如何にして生むかにあつた。

立役の坂田藤十郎に対する女形の芳澤あやめは、その心構えとして「女形は楽屋にても女形という心を持すべし」といゝ、女形は色がもとだから平生を女子にて生活しなければ上手の女形とはいわれぬ、こゝが女子として肝要なところと意識すればする程男になるのだから平素が大事だということを強調している。つまり、皮相な外形を似せるのでなくその精神に入つて常住座臥女性の生活を身につけるべきだというのだ。このように、女になり切ることを心懸けた末は、自己暗示にかゝつて、旅で駕篭から下りて「今日は一日駕篭に揺られて血の道が起りました」といつて連れの者に笑われたという、同じ元禄時代の女形俳優吉澤小傳次の逸話が伝えられる程である。女形に対して己れの私生活を曲げねばならないほど極端な用意が要請されたのは、大体江戸歌舞伎前半期までのことではあつたが、歌舞伎美の枠ともいうべき女形美の表現には格別の苦心と鍛磨がなされねばならないのは今も昔も変らないであろう。何となれば、男性が女性を表現するということは、それだけで芸として並々ならぬことだからである。九世團十郎は七、八才の頃、太兵肥満の四世歌右衛門が勤めた、「双面」のお組が色気に満ちて美事だつたのを河原崎権之助が感心したのに対し「女形をする柄ではないが、有り難いことに踊りの素養が助けてくれるのと、今一つ女形が守るべき紀律を厳重に守りおるから出来るのである。一体男と女とは骨格もちがうのを女に見せようというのだから、自然どこかに苦しいところがなくては適わぬ」と歌右衛門の答えたのを聞いて今だに感銘しているといつて九世も「女形を演ずるほど苦しき事はなし、第一股を拡げること適わず、後姿まで女に見えねばならぬなり、外あるきに歩るき、前が拡がるようにては決して女形というべからず」と感慨を述べている。（團州百話）

團十郎自身、時代物役者にふさわしい大まかな顔立ちで武張つた身体つきの人だつたが、その重の井や政岡ではさながらの婦人で、五世菊五郎をして「今日真正の女形を演じ得る人は團州一人のみなり」といわせた程だという。

その團十郎も、歌右衛門と同じように「真に俳優たらんと欲するものになくて適わぬは舞踊なり、舞踊と演劇とは全く別の種類に属するようなれど、演劇をなす



二世市川左團次の「丸橋忠弥」　「左團次芸談」や、利倉幸一著「市川左團次」に彼の面影を伝えている



二世市川左團次の"大盃"の三郎兵衛（岡本一平画）



二世實川延若の「由良之助」　立役、敵役、二枚目と、芸域の広かつた彼の精進の跡とその人間性とは「延若芸話」にうかゞえる。



三世中村梅玉の玉手　大阪歌舞伎界の名女形として永く鴈治郎の女房役を勤めた彼には山口廣一編「梅玉芸談」がある。



四世中村歌右衛門　天保二年九月、江戸中村座所演「信田盛嘩響嫁入」の葛の葉姫。筆者は五渡亭國貞。

中にも自然にその必要を感ずるなり」と力説している。彼の舞踊の名手であつたことはいうまでもない。この舞踊の素養と、「芝居をするに一大用慎は、なんでも自分が演る役の当時の精神を呑込んで演るが一番必要だ」という、役の性根をおさえて勤める態度、それが優れた演技力と相俟つて柄にない女形にも至芸を見せたのであろう。

坂東三津五郎の「三津五郎芸談」は、己れを語らず多く故名優に就いて述べているが、その中で、

「九世の政岡は本当に腹でやつていました。チヨボの（忠と教える親鳥の軒端の竹に飛びかわす、子は孝行に面痩せて、はごくみ返す烏羽玉の涙を隠すような髪―）のところで鶴千代を一寸見てお盆で顔を隠して二重へ上がる間がよろしうございました」

また、「十種香の八重垣姫でも、御殿のお三輪でも後ろ姿がよろしうございました」と評している。顔立ちの美しくないのも全身の芸で覆うて余りあつたのだ。

この九世や、五世菊五郎の相手役として若年ながら女形を勤め、その無類の美貌と気品とを以て現代が生んだ最高の女形と讃えられた五世歌右衛門といえば、政岡、重の井、淀君等の名舞台が今尚人々の記憶によみがえるのであるが、彼には伊原青々園の編んだ「歌右衛門自伝」演芸画報に掲載したものを安部豊が最近まとめた「歌舞伎の型」の二著があり、その芸談を聞くことが出来る。彼も先輩と同じように役に成り切ることが第一だとして、「下廻りの役者がたゞ先輩の真似ばかりしてはこれも進歩するものじやありません。また、淀君がヒステリーを起して泣いたり笑つたりしている時に、傍に附添つている腰元がその身を遊ばせているようではいけません。腰元は淀君の狂態に気をとられてどうなる事かとハラハラしている様子で、共にその方へ意気がそゞはなくてはなりません――舞台へ出てはどこまでも自分が活きており、そうして他を活かして行くという事に注意するのが肝要です」という言葉を遺している。まことに平凡であるが、一体真理は平凡なところにあろう。たゞ身を以てこれを実践するところに尊さがある。彼は山岡鉄舟から「脱身心」の三字を額に書いて貰い、始終これを座右銘としたという。つまり、舞台の人となつては、歌右衛門という身も心も脱却して、淀君なり八重垣姫に成り切ることのみに専念したのだつた。鴈治郎の「紙治」で勤めた小春を、鴈治郎の家内から「惚れている小春をはじめて見ました」と賞讃され、大阪の魁車から教えを乞われたのに対し

「格子外へ出てから小春の気が抜けてはいけない、あの間によつぽとしなくちやいけない、といつてやりました」といつて、文句のあるところは出来るけれど、間のところは気が抜けるものですという感想を述べている。また、尼が崎の操も母の皐月が突かれてから出て来て、母の手負いと見て懐剣に手をかけ、敵は何者かと思う。見ると光秀だから驚きます、大ていの人はしないそうです」といっているが、いずれも、役に溶け込んだ結果自然に発露する仕草なのであつた。



九世市川團十郎　明治歌舞伎界の最長老で活歴の創始者　演劇の向上を図つた功績は大きい。



中車の仁木弾正（岡本一平画）

役にとけ込むためには、いろ〳〵の面で平素から研究が重ねられていなければならない。歌右衛門に対抗して、女形ながら帝劇の座頭を勤め、特に世話物の女性に妙手を発揮した尾上梅幸がいる。梅幸は「梅の下風」「女形の事」など芸談集を出しているが、その「梅の下風」の中でこう述べている。

「私どもはお大名の奥方にもなり、また九尺二間の裏長屋の女房にもなり、また芸者にも娘にもなるのですから、その研究はその時急にやり初めたのでは間に合いません。常々心がけていなければなりません」

梅の下風は、研究心に富み、該博な知識を持つた梅幸らしく、各種狂言の演出手順をていねいに語り、團菊を初めとする名優の技芸を伝え、自分の創意工夫をも照会した芸の奥儀書ともいうべきもので、巻末に松田青風氏の髪の研究があるので一層貴重な研究文献である。

松助の蝙蝠安、羽左衛門の与三郎と並んで三幅対ともいうべきお富について、梅の下風が語るところを聴こう。

『私のお富は片手で団扇を使いながら片手で化粧をいたします。私は煙草を飲んだ後は手持無沙汰ですから煙管の掃除をしていますと、「釜の下の灰までも皆俺の物だッ！」というので、何というのだろうと掃除を止めて御新造さ



五世中村歌右衛門　女形の身で團菊亡き後の歌舞伎界の王座を占めた近代の名優。その気品は無類だつた。

んえ……のかゝりになるので、この間に一服のみます。与三郎の立上つた時ポンと一つ灰吹を音高く叩くのです。煙管の掃除は安が「草鞋銭を下すつた」の辺りからはじめますが、半紙の二つ



左上　歌右衛門の「心中天網島」の女房おさん　治兵衛は先代鴈治郎。烈婦や高位の女性に至芸を見せた彼は、こうした世話物にも妙手を発揮した。



下　歌右衛門の操　太功記十段目で「これ見給え光秀殿……」と、不義の夫にくどく一場。

折にしたのをさいて観世撚を作り、羅宇通しを仕たら色気がありませんから灰皿の中を二三度拭き安の「何だか理由が判らねえ」のころ一服のみ、御新造さんえ…のかゝりでポンと叩いて莨の箱を持ち上げようとすると、「イヤサお富」と声をかけられるので鳥渡後へ逃げるようにすると、「久し振だナア」というので誰れだろうと思つて声をふるわして「そういうお前は」と膝から顔へと片唾を呑み、左の膝を立てながら覗き込むと、「与三郎だ」というので、びつくりして右の膝に替えて驚く形をして右の掌で左の乳を抑えます。これは御婦人は直に乳へ動悸がして来るからで、それからは安が『エ、御新造あり難うございます』という始終その気持で押えていて、この一言を聞いて我に返り、今度は多左衛門に面目なくうつむいています』

この一条だけに就てみても、実に細心な注意の払われているのに気附くであろう。お富の心理過程の表現を最も効果的に、而も様式的に美しくするために、小道具類の扱い方とい、、眼の配り方といゝ寸分の隙のない運びをしている。そして一見自然の瑣事として見過ごされそうなことにも実は研究の集積したものが秘められているのである。役に成り切ろうとする精神は、末梢的と思われる技芸の細かいところにまで工夫が施され、たとえば煙管の持ち方についても「芸妓とか素人とか区別をする法があるかと申しまして、別にこれという持方もございませんが、伊勢音頭のお紺が「お前じやお前じや」で押えるのに、煙管を斜に出すのは情婦と見せるためで、之を立てゝ演つて見せると「女房になります」という注意が払われている。指差しをするにも女形として男性の大きな指をそのまゝ差すのは無骨だからと不用意に指先を縮るとかえつて美しくない。「中指・薬指・小指の三本を力めて手の中に握り込むように小さく見せ、人差指の先に力を入れてピンと反らすようにキューッと差出します。かように致しますと手もいさゝか小さく、向うから見た人差指の形も好く見えます」という。これが芸の秘密と



五世中村歌右衛門の"重の井"
（岡本一平画）



六世尾上梅幸　五世菊五郎の養子で、幼少時から父の訓陶をうけ、又その相手役も勤めた。歌右衛門と並称された名女形。

いうものであろうか。理窟でなく、不断の観察と貴重な体験から帰納したものにほかならない。

梅幸と言えば当り役であつた「四谷怪談」のお岩も想像されるが、その幽霊が膝頭へ両手を重ねて載せるとき、膝頭へコンモリと高く置いてはいけない、手首の次のところを膝の上に乗せ、一方の手は矢張り下の手首の次のところへおくようにすれば、手がダラリと下つて凄く見えるという。面白いのは幽霊の眼で、眠いようにするのが大事で、パッと見開いていると化物になるということである。



梅幸の芸者小糸　お祭佐七は羽左衛門で羽左・梅幸は舞台の名夫婦であつた。

名優の絶えざる工夫と経験とが、こうして一つずつ積み重ねられて今日の歌舞伎のすぐれた演出様式を成り立たせたことをしみ〴〵感じさせられるではないか。

本来女形俳優でなくとも、加役として女形を勤めることがある。團十郎は勿論そうであつた。昭和二十四年に世を去つた六世菊五郎はかなり広範囲な役を勤めた人だが、女形も娘役から老け役までもやつた。よく語り、よく談じた人で、その生まの芸談は特に著名だつた。雑誌に掲載されたものもあり、第三者の著述にもしば〳〵その言行が紹介されているが芸を語つた単行本としては、「菊五郎百話」「おどり」前に引用した「藝」などがある。その「藝」によると「現在の私は目方が十八貫四百匁もあります。そうしてこの白髪親爺が十四五才の『羽根の禿』にもなれば十七八才の『道成寺』の白拍子にもなり、又は道行のお軽にもなれば『鏡獅子』の小姓にもなります、これが苦心だということが出来ます」と述べ、如何にして肩幅の広い身体をかくすかということの一例として、見物に対して斜になつて踊るといつている。この肉体的な悪条件は、相手が先代羽左衛門のような優さ型の人であつた場合対比的にも自分を殺すべく苦心は倍加するわけで、彼は腹をぴつたりへこませて、その上に帯を堅く締めるのだそうである。せりふも調子の割れないように小さい声を細く出すわけであるが「こういう時に大きな声を出すと反吐をはいてしまいます」という。あの体軀で可憐な女の子、たとえば羽根の禿などを見事に演れたのも、こういう蔭にかくれた苦労があればこそである。羽根の禿といえば、そのあど気なさをあらわすために、履き物は意表に出て大きなのを用いた。また、対照的に、これにからむ男には身体の大きな俳優を使うという注意も払つたのである。



梅幸のお富　「與話情浮名横櫛」は羽左衛門・松助と三人の極め附。色気を含んだお富の舞台姿は、絶品と言われた。

菊五郎は、在来の古典、特に義太夫劇



先代羽左衛門の〝きられ与三〟
（岡本一平画）

に彼一流の新解釈を加えて写実的な演出を試み、世間から「菊五郎歌舞伎」と称せられるものを決定づけた人である。事の可否は別として、確かに一つの芸境を作り上げたのだつた。彼はいう。

「私は人様から、六代目の舞台は八分しか芸をしない、といわれますがどう致しまして、はじめは十分にも十二分にも考えて工夫をつけるのです。昔の狂言を勤める時でも必ず一度は故人の型は調べますが、何の意味でこういう形をするか、腑に落ちない場合は別人が工夫をした型を用いるとか、乃至は自分で新規に考えてする事にして古名優の型だから何でもその通りにやればいゝとは思いません」

事実彼は台本についていつも深い研究を重ねた。そして自分の納得のいかない限り不用と思える仕草は捨て去つたのである。したがつて、彼が性根を解剖してその時その場合に応じた心理的解釈によつて再生した人物は、いずれも現代的感覚を帯びていた。たとえば「野崎村」のお光、「合邦」の玉手。



六世尾上菊五郎　近頃での兼ねる役者で、歌舞伎に新境地を開いた業績は万人の認めるところ。戦後、俳優として最初の文化勲章を授与された。

-私の手にかゝつた役はいずれも今までの演出から一歩を進めて、土台は院本に忠実にしながら在来の木偶式でなく、人間の息吹を吹込んだ幾分でも生活にふれるように心がけているのが私の主張であり、持論でもあるのです。しかし何と言つても旧劇に現われる人物は心理の描写が大体に単純で、精々『口には云えど心には』とか、又は『泣き笑い』とかいう程度が多く、充分に性格を掘下げてないのですから、先ず役の肚を確乎と掴む用意が必要です。とはいうものゝ如何に本人が肚で見せているつもりでも、それを見物へ通わせる技倆がなければ役者と言われないでしよう」

こういう考えを根底として、彼はその表現に「諺の（言葉多きは品少し）と言われてある通り、口数を多く盛上げるよりは（目も口ほどに物をいゝ）の方が言葉は少くつても利き目があるという」たとえの態度をとつた。菊五郎歌舞伎の特質が、こゝに端的に語られているようである。

要するに菊五郎は演技に写実性を強調したのであるから、庶民層の生活を写した江戸生世話狂言になると、彼の特性は遺憾なく発揮された。

こういう彼の好みにいかにもぴつたりしたと思われる女形の心構えとして、彼が推賞している話がある。弟子であり彼の女房役であつた尾上菊次郎の逸話である。それは、彼の直侍に対する菊次郎の三千歳についてゞあるが、「知らせ嬉しく三千歳は」の処で互いに手を取り合つて久々の逢瀬を喜ぶ仕草の時、菊次郎は冷たい手をしていたので思わず手を握りしめ、暖めてやりたい気持で芝居をしたというのである。ところがそれは、稽古場で「舞台で女の手を握つた場合生暖い手で出されると風邪でも引いたのじやないか、アスピリンでも飲むがいゝといいたくなつて色消しだ」と何気なく六代目がいつたのを覚えていて、その通りにして相手に実感を持たせたのだという。菊次郎は平素亭主役の菊五郎に対しては本当の女房のように身の廻りの世話をしたばかりか、自分の本当の年を二つかくして

菊五郎の羽根の禿　可憐に見せようとして、大道具から帯や下駄の類まで大ぶりにあつらえた苦心がうかゞえる。





菊五郎のかさね 六世梅幸が得意にしたが菊五郎には新解釈の加わつた別の味があつた。

亭主より年下の女房としての色気を失わないようにとまで気を遣つていたことが、その死後になつてわかつたという。これは、平素女心でいるとか舞台で急に女性になろうとしても駄目であるという、古来の女形心得を身を以て体現していたものに他ならない。

菊五郎の芸談では、名品といわれた「髪結新三」「四千両」「勘平」「直次郎」「松王」などについても細かな演出手順や、自分の創意工夫等も語られているが、彼が舞台でしば〱見せたある動作、手つき等の巧妙な仕草について、それがどういう動機から得たかという話など興味深いものがある。たとえば「六歌仙の文屋」の踊の中で「衛士の焚く火は沢辺の螢」については、「螢はどういう飛び方をするか、先ずそれから研究して」その正体を突きとめたということ、暗いところで物を捜す時は、「眼でなく指の先で」さがすものだと按摩にいわれて、早速「保名」の振りに応用したということなどはその一例である。彼はまた、「なるべくその人物に見せる苦心はだれでもするが役によつて歩き方の足を変える事は殆どやつている人が尠ない」といつて、仕事師（鳶者）の役をするときは一本筋に、即ち両足とも一線上を真直に歩けばその人に見えるもので、これは仕事師が足場を渡る足癖を取つたものだということや、手古舞姿で出る芸者は男心だが、元来男性で女性に扮したものだから、片足を内輪に、「片足を外輪に止まるとよいという、細心な注意と研究とを例示している。

彼はこういう細緻な演技には実に工夫を凝らしたものであるが、それというのも父五代目菊五郎の芸脈をうけてのことであつた。

五代目は、團十郎と共に團菊の名で明治劇壇を担つた名優で、特に世話物に巧緻な芸を見せた。その凝り性だつたことは有名で、旺盛な研究心は、演出面に幾多の新規軸を生み、新工夫を創始した。彼には口述筆記になる「尾上菊五郎自伝」があり、技芸の巻と履歴の巻から成り立つている。

技芸の巻では、彼の当り芸といわれたもの、演出をていねいに記述してあるが処々に逸話が混つていて興味深いものがある。彼もしば〱「舞台を常に念頭において、あらゆるものに細心の注意を払つておくべきだ」ということを強調し、

「凡そ世の中に考えて見ますと役者ほどむずかしいものはないと思うのですが……役の事でも何でもその時に聞いてすぐ間に合うものではないので、ふだんから聞いて肚の底へしまつておかないでは急場の役に立つものではありませぬ、早い話が手拭の持方にしたところが、色々の差別がございまして



五世尾上菊五郎　團菊の名で呼ばれた明治期の名優。世話物の名手で、好んで新時代の風俗を芝居に取り入れたりした。

時代と世話とは丸でちがいます」

といつて例示するのだが、侍・職人・商人・百姓など、夫々相違があり、浅黄の濃い手拭を持つと野暮になり、また水浅黄はイナセになる。手拭を細長く八つに折つたのをワシづかみにすると時代になるが、辨天小僧や権太などは時代の中のイナセな役だから、これをもう一つ折つて手へ握り込んでしまうと世話になる。それから手拭を細長く二つ折にして一寸肩へかけるにも、時代なら両端を揃えてかけるとか、世話ならば却つて揃わない方がよいという。頬冠りにしても、伝兵衛とか忠兵衛は時代で、あア頤からかけて左の耳の下で挾むと時代で野暮に見える、それを鼻の下で捻つて一寸はさむとイナセに見えるとか、頬冠りも髷の二を出すと意気になるといつた具合に、観察と研究に基づいて一種の型を発見しているのである。

その他泣き方や、火鉢にあたるあたり方についても驚くべき研究が積まれている。

火鉢の場合は、大名は成るべく火鉢を遠くにおいて、手を焙る時は火鉢の縁へ拇指と食指を開いてかける。町人は火鉢の前のところへ両手を揃えて手を出してあたる。イナセな鳶などは火箸で火をかゝえ込むようにして真中に手を出すというのだが、なるほど夫々の風格特色というものが、この一点で巧みに捉えられている。

こういうことは芸の末梢とも思えるが帰するところ、それらしく見せようとする努力の究極点が語られているわけなのだ。されば彼もあらためていつている。

「役者はその役を勤めている中は、どこまでもその人物の心持になつて勤めるのが肝要なのだ」と。

要するに彼は芸に執着していたのである。だから、己れの芸を育てるためには他に聴くという態度も失わなかつた。次の言葉には、芸一途に生きる者らしい謙虚さが窺える。



五世菊五郎の富樫　世話物役者の彼は、こういう役にも優れ、團十郎の辨慶と共に「勧進帳」の双璧であつた。

「私は若い時から解らない事はだれにでも聞くという性質なので、俗に聞くは一時の恥、聞かぬは末代の恥といゝますから、何でも解らない事は聞く事にしております」

菊五郎は後輩を仕込むのに人一倍やかましかつたという。相手が己れの期待するように出来ない限りは小言ばかりいつたらしい。彼は己れと同じものを他に求める態度の人のようである。これは芝居の日常でも同じことで、周囲に対して注文が細かくやかましかつたという。あの権太の衣裳で、すんなりと見せるために、格子縞の縦を一寸二分、横を一寸にしたというように、常に形を気にした彼は、一切をいゝ加減で済まされなかつたものと思われる。

これに対して團十郎は、全く対照的だつたらしい。極めておゝらかで弟子に対しても各個人の個性を認め自由にその長所を伸ばすというやり方であり、周囲の人に対しても、応膺で、扮装や舞台のことについても極めて無頓着だつたという。それでいて真に迫る技芸を見せたというから、いろ／＼の点で菊五郎の細緻に対して豪快だつたのであろう。二人の対照的だつたことについては「三津五郎芸談」の語るところにも窺えるのである。

「團州百話」は、松居松葉の編したものであるが、團十郎が身の掟としたものとして次のように語つている。

「われ若き時より身の掟ともなして心を用いし事は、あくまで他の模倣をせずして何処までも一機軸を出さんという事なり、人にはその人相応に長所というものあるゆえ、他の模倣をするは大きな損なり、他によき所あらばこれをとりて己の長所に加えて自分のもの



同、いがみの権太　首桶をかゝえて注進に行こうとするところ。鉢巻や衣裳に注意されたい。



吉右衛門の"又七"
（岡本一平画）

となすことに心掛くべし、それに尤も必要な事は品行を慎む事なり、おのれの身の行い立たずしては立派なる役勤まるものに非ず」

彼が品行を慎まねばならぬと説いたのは極めて意義深い。彼は芸を所詮人格の現れなりとしたのであるが、役者の地位を向上させ、演劇の品位を高めるごとに努力した高踏癖の彼の人となりが、この片言のうちにもあらわれている。

なお、一時彼は演劇改良運動にうながされて、在来の歌舞伎を厭悪して活歴に夢中になったのであるが、後再び古典について正しい認識をするようになった。次の言葉はその意味で聴くべきものがある。

「演劇は時勢と共に移り行かんこと尤も必要なり、われらがいうまでもなきことなれど、適者生存の今日に演劇ばかり後れてよき訳はなけれど、古昔よりある狂言は甚しく猥褻なる処とか、あまり不倫理なる処とかの外には手を入れぬが好しと思いはじめたり、一体旧来の芝居は不自然なるが如き間に一種の趣味のあるものゆえ、徒に理窟のみにて矯正する時は却て全体の趣向を全滅する恐れあればなり」

経験を積んで活眼した暁の感懐であるだけに貴い。この歌舞伎観は、今日においても通ずるであろうし、現状及び将来において更に考えさせられる問題ともなるものであろう。

現代、九代目の芸風を慕って時代物にその遺鉢をついでいる者に中村吉右衛門がある。彼は最近「吉右衛門自伝」を上梓した。熊谷や石切梶原などを初め、主として自分の演じた役々を中心に、見聞を交えて経歴を年代順に述べている。彼は芸に就いては余り己れを語っていないが、やはり、先人の訓えを受けて「役に成りきろうと努力している」ことを事毎に強調している。そして全編を貫いて感じられるのは、歌舞伎俳優としてのたゆまざる修行の愉しさである。

各種の芸談に共通するものがある。即ちいずれも役になり切るための努力を重ねたという平凡な一事である。が、このことこそ芸の終極の目標とするところであろう。それがために、師について辛い修行をしたこと、研究と工夫によって先人の型の上に出ようと努めたことなど、真摯な生活体験が後人を動かしつゝ、貴重な劇術を伝えて行くであろう。それにしても芸道にはこれを以て究めつくしたという境地はない。梅幸の語るところによって、最後にもう一度松助を偲ぼう。

「松助は八十六才で死にますまで、自分の出勤している芝居は面白い面白くないに拘らず、序幕から大切までを二日に分けてチャンと見物しました。『松さん、モウ私達の芝居を見ることはないじゃないか』と申しますと、イエ、そうではありません、拝見させて貰います。と真面目で見ておりますよ」

中村吉右衛門の熊谷　時代物を得意とする彼の得意芸の一つに数えられている。


松助の文賀　明治十四年、三十九才の折、黙阿弥が松助に当てゝ書いた役で、本来人と役とが一つになった至芸が讃えられた。

團十郎の「鈴ケ森」の長兵衛　時代物役者の彼は、こういう闊達な役にも、その流暢なセリフと相挨って壮快な芸を見せた。



歌舞伎吹寄せ

河竹繁俊



押絵。五世菊五郎の弁天小僧。この種のものは羽子板などにもよく見られるが、この押絵は演劇博物館の廻廊にある額入りの立派なもの。

女形風俗

いつたい女形というものは、歌舞伎を特色づけているには相違ないが、決して日本だけの特産物ではない。たとえばシナ劇にもあり、シェークスピヤ時代もそうであつた。然し、元禄歌舞伎以後のような、徹底した女形芸術がザラにあつたとは思われない。

その女形の特徴の一つは、日常の生活に女性の生態を模し、それを舞台の上にまで持ちきたそうとしたことである。起居動作、風俗までも、つとめて女性らしく振舞つて、女性臭を身につけようとした。たゞし、性生活だけは（青年期までは倒錯的としても）男性であつた証拠には、れつきとした細君が存在していた。

この女性風俗の模写は、近きころまでも踏襲されていた。明治三十何年の頃の市川門之助（いまの男女蔵さんのお父さん）が、ある時人力車に乗つて外出した途中で胃痙攣をおこして、とある家で休ませてもらつた。しばらくして痛みもおさまつたので礼をいつて帰る時まで、その家の人たちは、相当な家の奥さまだとばかり思つていたのでびつくりしたという。それもそのはずで、女形の門之助は、撫で肩に縮緬ずくめ、頭髪も婦人同様に楽屋結びにしていたのであつた。

それについて面白い話がある。八世岩井半四郎といえば、美貌で知られた明治初年の女形で、「十六夜清心」の十六夜や三千歳を書きおろしに勤めたひとだが、この人も女性の生態で終始した。ところが明治十一年六月に、新築落成した新富座が開場式を挙げることになつた。当日には陸海軍の軍楽隊に出演してもらい、式時の大臣から外国使臣までも招待し、式場たる舞台にならぶ俳優や幕内幹部共は全部燕尾服を着用することになつた。これは、奇才縦横、放膽だつた興行師の十二世守田勘弥が、あわよくば国立劇場の支配人を夢見ての、空前絶後の企画だつたのだ。

だから、團十郎・菊五郎・左團次の諸優も燕尾服を着用して、椅子に掛け、團十郎は立つて式辞を朗読したのであつた、黙阿弥も当時は二世河竹新七を称していたが、明治八年以来の散髪頭に、一世代の燕尾服姿を写真にとゞめたが、立女形の岩井半四郎に至つては、女髷の楽屋結びで燕尾服を着用して、舞台に整列したので、拍手喝采をあびたという。あやしくもまた愉快な話ではないか。

○

女形についての話をもう一つ。

天保十三年六月のこと、その頃江戸歌舞伎において、代表的の女形だつた尾上菊次郎と坂東しうかと吾妻藤蔵とが、女湯にはいつたという理由で、手鎖に処せられ、三貫文の罰金刑に問われたという。天保十三年というと百十年ばかり前だが、老中水野越前守が手きびしい綱紀粛正をやつたときである。七代目團十郎の海老蔵や大阪の中村富十郎が奢侈僭上の名のもとに、十里四方を追放されたときだ。江戸三座が当時は辺ぴな浅草観音の裏のほうに移転を命ぜられたのもこのときだつた。女髪結渡世を禁じたり、風紀をみだすような行動にも弾圧を加えた。尾上菊次郎らの女形のやられたのも、このためである。

しかし、ずいぶん乱暴なはなしでもあり、物騒千万でもあつたものだ。女形は女性風俗に徹底していたので、江戸市民は女形が町の銭湯の女湯にはいることを、いつのころからか長いあいだ黙認していたことがこれで判る。一方からいえば、歌舞伎芝居をいかに熱愛していたかということも考えられるが、何にしてもおどろき入つたことというのほかはない。さいわいにもこの頃の銭湯は今のように硝子張りでもなし、電燈が輝いているわけでもなし、柘榴口をくゞつてはいる式で、昼間でも中はうす暗かつたから持つたものではある。

本よみ

本読みということは、幕内の儀式の一つでもあつた。次興行のための始業式で、顔寄せという全座員集合した上で、本読みということがある。これが無事にすめば、狂言も本極まりになつてすべり出すのである。本読みというのは、脚本を読むからの呼称である。脚本という呼称もおもに明治以後である。

昔しは、脚本が雑誌や単行本に発表されることもなかつたし、出来あがつた稿

支那の旦・梅蘭芳（メイランファン）。旦とは日本の女形を指す。青衣、花旦、閨門旦、武旦、刀馬旦、老旦、花衫、彩旦等々あつて、節婦、烈婦、妖婦、娘、女賊、老婦、寡婦などを演ずる。





本をプリントにして、主要俳優にわたすこともできなかつた。だから、次狂言の脚本としては、狂言作者の手許において完成された稿本がたつた一部きりしかないのである。そこで、この本読みを真剣に謹しんで聴かなければ、自分の役がどんな役か、またどういう筋の芝居なのか皆目判らなくなつてしまう。

また朗読する作者のほうでも、こんどの狂言の内容や筋を第一印象（ファースト・インプレッション）で、できるだけうまく役者の頭に投げ入れておくことが肝要である。脚本の情調なり、人物の性格なりを、おゝよそ判かるようにまた感得してもらえるためには、朗読技術にも修練を要するわけで、狂言作者としては本読みのうまいことも一つの要件だつた　むかしの作者でも奈河亀輔とか清水賞七などはうまかつたというし、近世では黙阿弥の本読みというものは定評があつた。

これについては、実際に聴いたことのある坪内逍遙がしば／＼書いているし、定評のあつた逍遙の脚本朗読の参考になつているようだ。さて、その黙阿弥の本読みのうまかつたについて、一つのお話がある。

黙阿弥の作に「鏡山錦紅葉（かゞみやまにしきのもみじば）」という作がある。加賀騒動の狂言で、明治十二年の書きおろし。この二幕目に浦井主膳切腹の場というものがあつて、当時三枚目作者の竹柴進三に、筋書きを与えて書かせた。進三は三枚目の作者ではあつたが、後に黙阿弥の俳名其水を譲られたゞけあつて、かなりの高弟で、苦心して書いたのでいゝ出来ばえだつた。

ところが、いざ本読みとなると、執筆した作者に読ませるのが習慣だつたからその幕は其水が朗読した。しかるところこの幕を主演する中村宗十郎という役者がおさまらない。こんな本では気に入らない、何とかもうひと直し訂正してくれと、黙阿弥に苦情かた／＼要請した。黙阿弥はよろしうございます、私がなおして御相談しましようと受け合つた。

けれども、宗十郎の気むずかしいことも知つていたが、この幕は進三にしては、よく書けていたのだし、必要な修訂も自分もしたのである。改めて一応眼を通して見たが、特に筆を入れることなしにその翌日、こんどは黙阿弥が自身で宗十郎に読んで聴かせた。すると、宗十郎はにこ／＼して、「いや、けつこうです、お蔭でよくなおりました」と納得したという。



（上）女形風俗。この絵は正月であるが、昔の女形は平素も女装して過した。女湯に入る特権すらあつたというから現代の常識の尺度ではとても……。（下）洋服に身を包んだ作者黙阿弥。作者の項で紹介した版画と同人だといつても、一寸信用出来ないモダンな黙阿弥である。

大入袋

太平洋戦争がはげしくなつてから、姿を消してしまつたが、劇場には大入袋というものがあつた。歌舞伎ばかりではなく、新派でも新劇でも、大入満員、売切れになつた日には、表方、事務所すなわち会社が大入祝として全関係者に出した。映画館でも、それにならつて出すようになつた。

袋の大きさには　大小いろ／＼で、小さいのは一〇センチに六センチ、大きいのは十五センチに一〇センチくらい、普通の祝儀袋のように作つて、表に「大入」または「売切祝」と勘亭流で赤く刷り出し、その上に劇場や座紋が書いてある。中に入れるのは五銭の白銅が一つ。ずつと以前の帝国劇場だけ十銭だつたこともある。幹部の役者には大きな袋のを出すが中味は全く同じだつたと聞いている。しかし、映画館では、その日の売上げ高に応じて五円とか十円とか封入したということだつた。

この習慣のはじまりが何年何月どこの劇場で何人の発案であつたか、今はつき



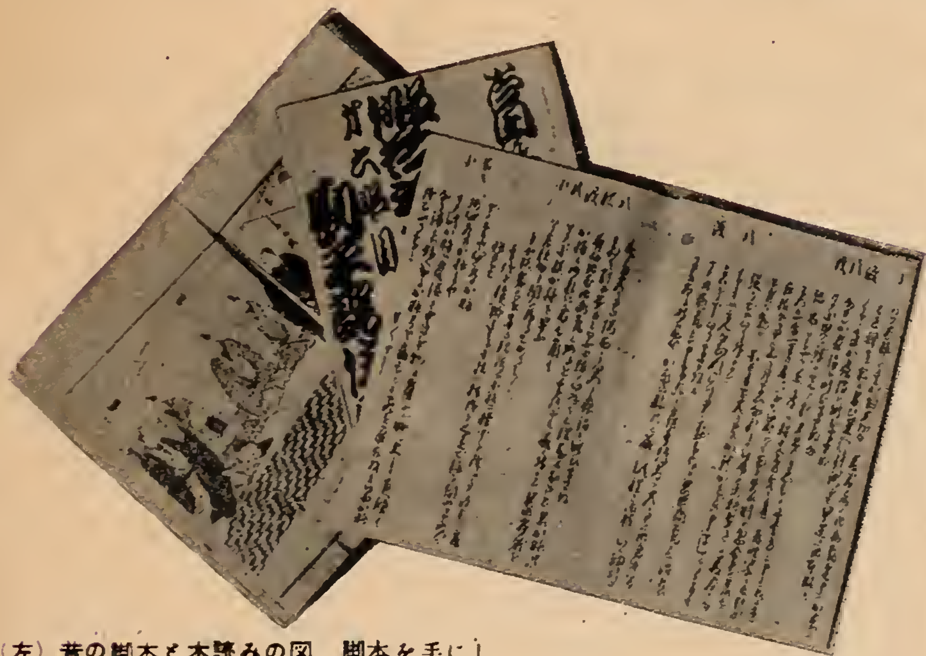
日本の女形。元禄以後の女形ほど完成されたものは世界に類を見ない。これは二十四孝の八重垣姫（歌右衛門）で歌舞伎でいわれる三姫の一である。

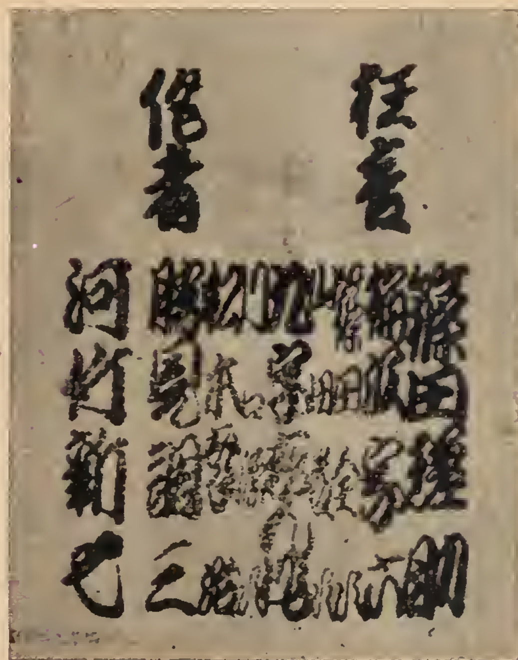


妹背山の稽古。鱶七（吉右衛門）とお三輪（歌右衛門）。扮装しなくてもやはり女らしい何ものかゞ歌右衛門に感じられるのは、やはり芸であろう。

り知らないが、明治の末にはじまり、全国的に行なわれ、築地小劇場なども出した。素人の臨時興行物でも出すことになつていたので紙屋さんには名前を入れたりスタンプを押せば使える大入袋を売つていた。

そこで、こういうものゝ生れた起源は大入り祝いに、じつさいのそばを出したことにある。芝居道では何かにつけてそばを出す。そばは細く長くて縁起がいゝので、心附けの金をちよつと包んでもそばと書く。つまり実際のそばでは取り扱いそのほかの場合に不便なので、大入袋に代つたわけである。





（左）昔の脚本と本読みの図。脚本を手にしているのは、五の字模様の着衣からみて初代並木五瓶と推測される。（右）は番附に見える作者連名。嘉永２年８月河原崎座の絵本番附のものだが、新七（黙阿弥）が立作者篠田など二三枚目作者ということが判る。

芝居好きの人の中には、各座の大入袋をもらいあつめて、二枚折や衝立などに張つたのも見受けた。形は二三種類でも三都をはじめ神戸・博多・広島・名古屋・仙台といつた地方のもあり、輪郭のあるのやないのや、張りまぜにするとおもしろくもなるわけである。もはや大入袋の復活されることもあるまいから、芝居風土記の史的一插話になつてしまつたが売切れの日毎に大入袋の出ることも、またほゝえましく楽しい景物だつたと思う。

とんぼ

「とんぼを切る」のは、その場でひよいと宙返りをやることだから、一種のアクロバチック・ダンスである。歌舞伎にはつきものだが、とんぼの切れる役者がすくなくなつた。

考えてみれば、たゞ手ぎわよく身の軽いところを見せる軽業の一種で演技（芸）としては末梢的なものであろうが、歌舞伎にはなくてはならない一つの景物だ。

悪人とは限らないが、大勢の捕手がつめよせる。花四天という、けば〳〵しい赤い花模様のついた軽装、手甲脚絆に鉢巻をし、槍や花の折枝を手に手に取りまいて立廻りになる。エイと気合をかけて捕手の　八がからむ、それを払つてポンとあてると、くるつと宙返りをしてすんと倒れるなり、両足を開いて高く上げ両手の掌を開いて下腹にあててギバにきまる。一つの軽い芸当にしかすぎないが歌舞伎のあそびをかもし出す一つの要素ではある。

「妹背山」の鱶七、「蘭平物狂い」、お軽勘平の道行や「盛綱」の幕切れ、などといつたところに、まるでとんぼのきれる役者がいなかつたら、歌舞伎ファンはどんなに物足りなく感ずるであろうか。

九世團十郎は、晩年になつてもとんぼをきつて見せた。このあいだなくなつた菊五郎は「土蜘」でとんぼをきつて見せたという。歌舞伎役者の基本的研究には、三味線とか舞踊とかあるが、とんぼの如きもその一課目になつていたらしい。練習のはじめには、両手を左右からもつてもらつて稽古をし砂場をこしらえてひつくり返る練習をやる。未熟のうちには、お尻をぶつたり、足をくじいたり、けがをするであろう。なか〳〵容易ではない。

現今の役者の中でも八重之助などというとあざやかなもので、高足の二重からとびおりながらとんぼをきつてしやんと



大入袋。もとは劇場にならつて映画館でも満員札止めの日には出されたもの。この道の関係者にとつては楽しい行事の一つである。

立ち、またもやとんぼをきる。こういう人々は踊りのお浚いにも引つぱりだこになつて忙しい。

ところが、歌舞伎の世界では、じたい薄給な上に、こういう特技の持主にも特別の待遇をしないので、おい〳〵にすくなくなる一方だという。何とかして、こういう特別の修練を要し、年期を要する面倒な又危険をともなう演技をやろうとする人の減るのを防止したい。ことにとんぼなどは、いくら歌舞伎が典雅化しても発生的歴史的にいつて必要なものだ。つまり、その昔、中央アジア方面から舶来した散楽（曲芸、軽業など）の名残りで代表的なものだといつてよいからである。



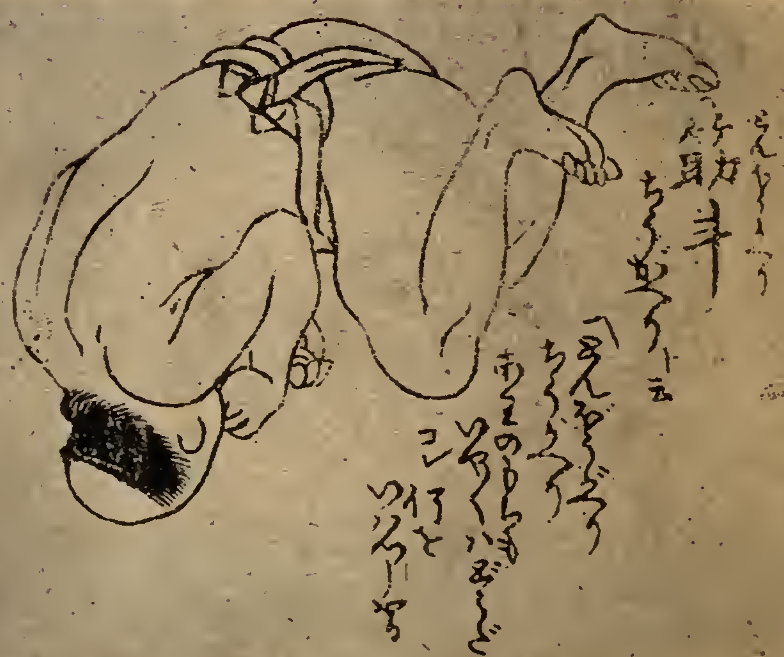
馬の足。前と後足に一人づゝ入る。一人抜けても一匹分にはならない。本ものゝ馬同様四ッ足で舞台に花をそえる。上に人が乗るので、労仂も芸とともに並大抵なものではない。（右）は"蚤とり男"の猫。この中にもやはり人がはいつて踊る。

馬の足

「あいつは馬の足だ――」といえば、地位のひくい役者を軽蔑した言葉になつている。もちろん名題以上の役者が馬の足をつとめるわけもないが、さればといつて、馬の足をつとめることは、じつは生やさしいことではないのだ。何しろ人間二人が馬体の中にはいつて、大の男を乗せようというのである。三人の呼吸がうまく合わなければ見られたものではなくなる。足つき一つにしてもむずかしい。首のもたげかたで、馬らしくもなり、牛みたいにもなる。乗つてる人を振落さないと限らない。人を乗せなくたつて、熊谷の須磨の浦の馬だの塩原多助の馬などは、馬が大芝居をして、あのしんみりした情調を作りだすのだ。あべこべに馬がまずかつたらメチャメチャにしてしまう。「大森彦七」の馬がたど〳〵しかつたらどうだろう。「あれは馬の足役者だ」などといえたわけのものではない。仕出し役者の代りはあつても、馬の足役者の代りはなか〳〵得られない。

この馬の足もとんぼ同様一つの特技であつて、相当の経験者でなければだめ。その上十数貫もある人を乗せるのだから体力を要するから、代用食ではまいつてしまうという。聞けばもつともだ。劇場からは、馬の足には、別に飼葉料と称する手当を出すのだが、二十五日間の一と興行に五六千円よけいにもらつても、栄養食を毎日とればそれ以上のものが消えてしまうのだからなりてがない。そんなわけで、今日の歌舞伎界には、東京、京阪を通じて三頭分、すなわち六人しかまんぞくな馬の足役者はいないそうだ。

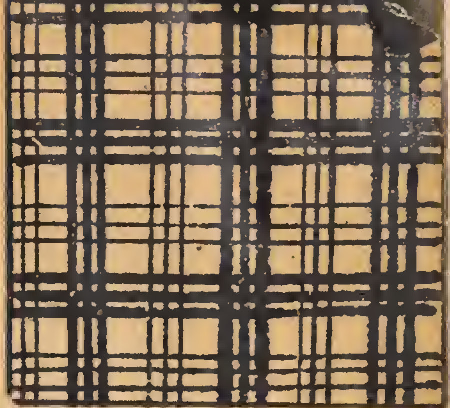
いつたい、歌舞伎の馬がこんにちのように精巧になつたのは、そう古いことではなく、百年ばかり前からのことであるらしい。では、その前の馬はというと、子供だましに類したホニホロ式のものだつたらしい。ホニホロというのは、江戸の街頭に見かけた飴屋で、左右の腰に、馬の胴体と首を画いてぱれんをつけたものをくつゝけて、ホニホロ〳〵と呼んで駈けまわると、馬に乗つて走りまわるように見えるのである。それを応用した程度の不体裁なものだつた。だから初代並木五瓶は寛政年度に、大名行列の舞台にほんものゝ馬を二頭引きだしたのだつた。大阪の劇場のことだつたが、八日目までは無事にすんだが、九日目に、花道の七三で、尾篭なお話だが、動物の悲しさに、一匹がジャア〳〵やつた。する







（上）はとんぼを裸にして絵にしたもの、戯場訓蒙図絵より。（下）は信西古楽図に見られる曲芸。この猿楽系の曲芸が、上は歌舞伎のとんぼから、下は浅草の小屋の曲芸まで生んだ産みの親である。


三筋格子


市松染


亀蔵小紋

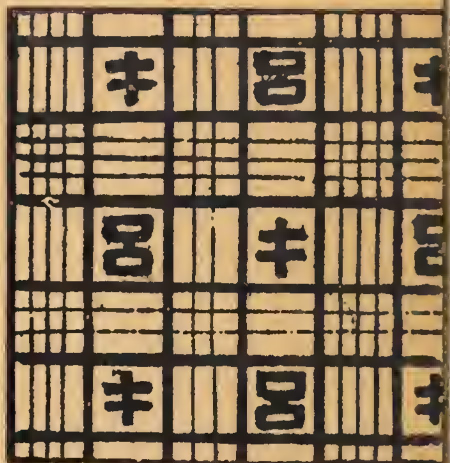

小六染

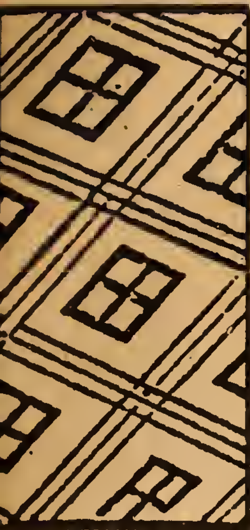
と続く一匹も誘われてやつたから大騒ぎになつた。土間の見物が立ちあがつてわあ〱立ちさわいだので、二頭の馬はびつくりして駈けだしたから、芝居どころか怪我人が多勢出る仕末、ようやく町奉行が出張して取りしずめ、五日間の興行停止を命ぜられたという。これでほんものゝ馬はおじやんになつた。

市松模様

江戸時代の民衆の歌舞伎にたいする人気、熱烈な支持ぶりというものは、われわれの想像以上のものだつた。こんにちの映画と新劇とレビューとストリップとにたいする熱狂ぶりを綜合したものと思えばよかろう。

だから、内外の映画スターの風俗、ニュールックというものが、直ちに今の若き男女のスタイル・ブックになることを思えば、歌舞伎役者の舞台姿、当り役の服飾などが流行の源泉になつたことも思いやられる。「移風易俗は楽に如くはなし」の語が思いあたるわけだ。

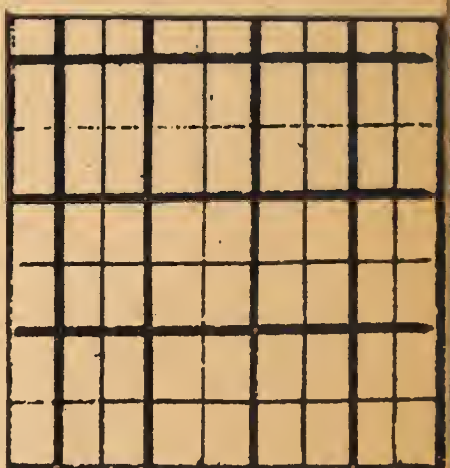

キクゴロ格子

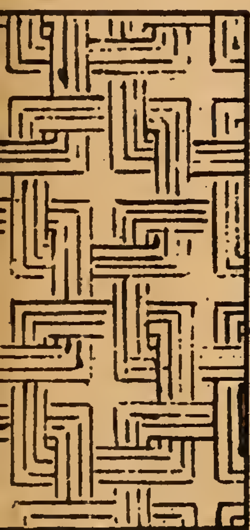

取たすき


路萬字繋

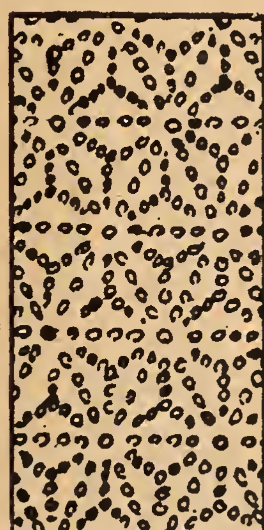

かまわぬ模様の一つ

元禄の「女重宝記」にも「時のはやり模様は、大方歌舞伎芝居より出ずるなれば――」とある。上村吉弥から出た吉弥結びという帯のしめよう、水木辰之助に出た水木結び、瀬川路考の路考結び。染め物の小太夫鹿の子、千弥染、伝九郎染小六染、路考茶、芝翫茶、梅幸茶、三升格子、菊五郎格子。頭のもので宗十郎頭巾、沢之丞帽子、やでん帽子、金作花笄、路考髷、路考櫛、岩井櫛など。これらの中には流行として短かいのも長いのもあつたろうが、市松模様はいまに至るも行なわれて、一般語になつている。


高麗屋縞


六彌太格子


岩井小紋


半四郎鹿子

市松は、四角な碁盤目を一つ置きに、黒、青などの色で染め分けた、あの石だたみ模様のことである。これは宝暦ごろの歌舞伎役者佐野川市松に出発している。市松は佐野川萬菊のお弟子で、寛保元年（一七四一）の春江戸の中村座に下つて大近松の「心中万年草」の改作「高野山心中」の小姓粂之助に扮した。

これが非常な好評で、ことにその時に用いた袴の石だゝみ模様が大評判になつた。しかし市松は画期的というほどの名優ではなかつたが、「芸にはにくいほど面白きところのあるなり」と評判記にあるように、この役が大あたりで、石だゝみ模様がぱつと江戸中に流行し、これを市松と呼ぶようになつたのである。

それがいまもつてつゞき、おそらく普通名詞として今後も永くのこるにちがいない。

市松模様はほんの一例であるが、歌舞伎役者の舞台姿、当り役の服飾が、市井の風俗におよぼした影響には大きなものがあり、当時の人々の歌舞伎の熱愛ぶりもしのばれるのである。


芝翫縞


胸もとに見える着衣の縞がいわゆる辨慶縞である。いまは赤ちやんのネンネコから、菓子の包紙までこの模様が使われる。流行の媒介物はやはり市松模様と同じく芝居だつた。その他にもこゝに見られるものは全部同類なのである。


仲蔵縞


三ツ大縞

現代歌舞伎俳優一覽

(世代)	藝名	年齢	屋號	系統	家紋
七	嵐吉三郎	五七	岡島屋	一一片岡仁左衛門弟子・關西	三ツ吉
一〇	嵐三右衛門	四五	津之國屋	三中村梅玉弟子・關西	隅切角に三
一〇	嵐雛助	三四	吉田屋	初中村吉右衛門弟子關西	花瓢簞
四	嵐璃助	五一	豐島屋	三嵐璃珏弟子・關西	八ツ橘
五	嵐芳三郎	四四	豐島屋	四嵐芳三郎弟子・前進座	ふせん橘
二	市川荒次郎	六二	大黑屋	初市川荒次郎息・猿劇團	三升に荒
九	市川海老藏	四二	成田屋	七松本幸四郎長男	三升
二	市川猿之助	六三	澤瀉屋	二市川段四郎長男・猿劇團	三ツ猿
四	市川男女藏	五三	瀧ノ屋	六市川門之助息・菊劇團	隅切角に一葉紅葉
	市川菊之助	三八	澤瀉屋	五中村福助弟子・前進座	四ツ燕
五	市川九藏	四九	三好屋	八市川團藏甥・吉劇團	三升に九
	市川九團次	五八	高島屋	二市川左團次弟子・關西	杏葉柏
二	市川小太夫	四九	澤瀉屋	二市川段四郎三男	三ツ猿
三	市川壽海	六五	成田屋	五市川壽美藏養子・關西	三升
七	市川壽美藏	四九	升田屋	三市川壽海義弟・關西	三升に壽
五	市川三升	六九	成田屋	九市川團十郎養子	三升
三	市川松蔦	二三	若松屋	二市川松蔦長男・猿劇團	松葉丸に蔦
五	市川新之助	六六	成田屋	九市川團十郎養子・關西	杏葉牡丹
八	市川團藏	六九	三好屋	七市川團藏長男・吉劇團	八重桔梗
八	市川段四郎	四三	澤瀉屋	二市川猿之助長男・猿劇團	三升に段
五	市川團之助	七五	三河屋	九市川團十郎弟子・吉劇團	三升に三つ柏
二	市川照藏	六五	瀧ノ屋	六市川門之助弟子・菊劇團	四ツ紅葉
二	市川子團次	三一	高島屋	市川米升息・菊劇團	三升に子
八	市川八百藏	五五	立花屋	二市川段四郎次男・猿劇團	三升に八
七	市川雷藏	二〇	柏屋	三市川壽海養子・關西	杏葉柏
一六	市村羽左衛門	四六	橘屋	一五市村羽左衛門息	根割橘
一六	市村家橘	三三	橘屋	一二片岡仁左衛門次男	根割橘
一〇	岩井半四郎	二六	大和屋	花柳壽太郎息・猿劇團	丸に三ツ扇
二	尾上菊次	五九	音羽屋	六尾上菊五郎弟子・菊劇團	重ね扇
四	尾上菊次郎	四七	音羽屋	坂東彥十郎長男・關西	重ね扇に菊
三	尾上菊十郎	六三	音羽屋	六尾上菊五郎弟子・菊劇團	重ね扇に十
初	尾上九朗右衛門	二九	音羽屋	六尾上菊五郎息・菊劇團	重ね扇に抱き柏
三	尾上鯉三郎	五四	南部屋	六尾上菊五郎弟子・菊劇團	重ね扇に鯉
二	尾上松緑	三八	音羽屋	七松本幸四郎三男・菊劇團	四ツ輪に抱き柏
	尾上新七	五三	音羽屋	六尾上菊五郎弟子・菊劇團	重ね扇
三	尾上多賀之亟	六四	音羽屋	六尾上菊五郎弟子・菊劇團	重ね扇に多
七	尾上梅幸	三六	音羽屋	六尾上菊五郎息・菊劇團	杏葉菊
四	尾上梅朝	五九	音羽屋	六尾上梅幸弟子・菊劇團	重ね扇に朝
二	大川橋藏	二二	音羽屋	市川瀧之亟息・菊劇團	重ね柏
七	大谷友右衛門	三一	明石屋	六大谷友右衛門養子	轡
五	片岡愛之助	四九	松島屋	一二片岡仁左衛門弟子・關西	向ふ銀杏鶴
五	片岡市藏	三五	松島屋	四片岡市藏息・菊劇團	銀杏丸
一三	片岡仁左衛門	四七	松島屋	一一片岡仁左衛門息・關西	丸に二引
初	片岡大輔	三二	松島屋	一二片岡仁左衛門三男・菊劇團	丸に二引

五	片岡芦燕	四一	松島屋	一二片岡仁左衛門長男	丸に二引
五	河原崎國太郎	四二	山崎屋	二市川猿之助弟子・前進座	橘巴
二	河原崎權三郎	三三	山崎屋	二河原崎權十郎長男・菊劇團	橘巴
二	河原崎權十郎	七〇	山崎屋	芝居茶屋武田屋息・菊劇團	橘巴
五	河原崎長十郎	四九	山崎屋	河原崎權之助孫・前進座	橘巴
五	澤村源之助	四四	紀伊國屋	木村錦花息・猿劇團	丸にい
六	澤村源平	二四	紀伊國屋	五澤村訥升長男・吉劇團	丸にい
八	澤村訥子	六四	紀伊國屋	七澤村訥子養子	丸にい
五	澤村訥升	四三	紀伊國屋	七澤村宗十郎三男・吉劇團	丸にい
六	澤村由次郎	一九	紀伊國屋	七澤村田之助長男	丸にい
五	澤村田之助	四九	紀伊國屋	七澤村宗十郎二男	銕菊
二	實川延二郎	三〇	河内屋	二實川延若息・關西	五雁金
二	助高屋小傳次	四二	助高屋	菊劇團	丸に小槌
二	助高屋高助	五二	助高屋	七澤村宗十郎長男	丸に小槌
六	瀬川菊之丞	四四	濱村屋	五世岩井粂三郎義弟・前進座	丸に七五三のゆいわた
	橘小三郎	四五	澤瀉屋	三市川段四郎弟子・前進座	四ツ葵沢瀉
六	中村歌右衛門	三四	成駒屋	五中村歌右衛門次男・吉劇團	祇園守
初	中村賀津雄	一四	播磨屋	三中村時藏五男・吉劇團	揚羽蝶
二	中村霞仙	五八	末廣屋	初中村霞仙息・關西	丸七寶に卷物
三	中村翫右衛門	五〇	成駒屋	中村翫右衛門息・前進座	祇園守
一七	中村勘三郎	四二	中村屋	三中村歌六三男・吉劇團	隅切角にたて銀杏
二	中村鴈治郎	四九	成駒屋	初中村鴈治郎次男・關西	イ菱
初	中村吉右衛門	六五	播磨屋	三中村歌六長男・吉劇團	揚羽蝶
	中村吉十郎	四五	播磨屋	中村吉十郎息・吉劇團	揚羽蝶
初	中村吉之丞	六五	播磨屋	初中村吉右衛門弟子・吉劇團	揚羽蝶
初	中村錦之助	二二	播磨屋	三中村時藏四男・吉劇團	揚羽蝶

三	中村芝鶴	五一	新駒屋	五中村傳九郎息	祇園守
二	中村扇雀	二〇	成駒屋	二中村鴈治郎長男・關西	祇園守
初	中村竹三郎	七〇	成駒屋	五中村歌右衛門弟子	祇園守
二	中村種太郎	二六	播磨屋	三中村時藏長男・吉劇團	揚羽蝶
三	中村時藏	五六	播磨屋	三中村歌六次男	揚羽蝶
四	中村富十郎	四三	天王寺屋	坂東彥十郎次男・關西	八本矢車
二	中村成太郎	四六	新駒屋	中村魁車弟子・關西	裏梅
二	中村梅枝	二四	播磨屋	三中村時藏次男・吉劇團	揚羽蝶
七	中村福助	二三	成駒屋	五中村福助息・菊劇團	祇園守
五	中村福助	四一	高砂屋	三中村梅玉息・吉劇團	三雀
二	中村又五郎	三七	播磨屋	初中村又五郎息・吉劇團	揚羽蝶
二	林又一郎	五八	成駒屋	初中村鴈治郎長男・關西	祇園守
初	坂東龜之助	二七	大和屋	七坂東彥三郎弟子・菊劇團	鶴の丸
初	坂東慶三	二六	大和屋	三坂東秀調次男・吉劇團	三ツ大
三	坂東壽三郎	六五	豊田屋	二坂東壽三郎息・關西	丸に蔭蝶
四	坂東秀調	五〇	大和屋	三坂東秀調養子・猿劇團	三ツ大
四	坂東鶴之助	二二	音羽屋	四中村富十郎息・關西	鶴の丸
七	坂東彥三郎	三五	音羽屋	六坂東彥三郎息・菊劇團	鶴の丸
七	坂東三津五郎	六九	大和屋	一二守田勘彌長男	三ツ大
初	坂東光伸	二二	大和屋	三坂東秀調三男・菊劇團	三ツ大
六	坂東簑助	四五	大和屋	七坂東三津五郎息・關西	三ツ大
八	松本幸四郎	四一	高麗屋	七松本幸四郎次男・吉劇團	三ツ銀杏
初	松本高麗五郎	四五	高麗屋	七松本幸四郎弟子・猿劇團	三ツ銀杏
初	松本高麗之助	六三	高麗屋	七松本幸四郎弟子・かたばみ座	三ツ銀杏
七	松本錦吾	五六	高麗屋	七松本幸四郎弟子・關西	三ツ銀杏
一四	守田勘彌	四四	喜の字屋	一三守田勘彌養子	丸にかたばみ

現存歌舞伎一覧

(一)

主として(一)には義太夫狂言を、(二)には本來の歌舞伎狂言を、(三)には舞踊劇を集録し、類別として、時代、時代世話、世話、生世話と一應分類した。しかし狂言の中には畫然と區別のつけかねるものがあることを諒承せられたい。

外題	通稱	作者	創作年	類別	備考
茜染野中の隱井	梅由	原田由良助	一七三八	義・世	長吉殺し
蘆屋道滿大内鑑	葛の葉	竹田出雲	一七三四	時・世	葛の葉の子別れ
伊賀越道中双六	伊賀越	近松半二	一七八三	時・世	饅頭娘、沼津、岡崎
生玉心中	生玉心中	近松門左衛門	一七一五	義・世	おさが嘉平次
妹背山婦女庭訓	妹背山	近松半二他	一七七一	義・時	吉野川、道行、御殿等
一谷嫩軍記	一の谷	並木宗輔	一七五一	義・時	傾城忠度、組打、陣屋
繪本太功記	太功記	近松柳他	一七九九	義・時	妙心寺、尼ケ崎
奥州安達原	安達原	近松半二他	一七六二	義・時	袖萩祭文
大塔宮曦鎧	身替音頭	竹田出雲	一七二三	義・時	齋藤太郎左右衛門
近江源氏先陣館	盛綱	近松半二他	一七六九	義・時	盛綱陣屋
小栗判官車街道	小栗判官	千前軒、文耕堂	一七三八	義・時	横山太郎人形まわし
小野道風青柳硯	小野道風	竹田出雲他	一七五四	義・時	蛙の場、勘當場
女殺油地獄	油地獄	近松門左衛門	一七二一	義・世	河内屋與兵衛
加賀見山舊錦繪	加賀見山	容揚黛	一七八二	義・時	岩藤・尾上・お初、草履打、尾上部屋
敵討襤褸錦	大晏寺	文耕堂、三好松洛	一七三六	義・時	非人の敵討
桂川連理柵	桂川	菅専助	一七七六	義・世	お半長右衛門
釜淵双級巴	石川五右衛門	並木宗輔	一七三七	義・時	繼子いじめ、釜煎り

外題	通稱	作者	創作年	類別	備考
鎌倉三代記	三代記	不詳	一七八一	義・時	三浦別れ、無量庵
紙子仕立兩面鑑	助六心中	菅専助	一七六八	義・世	
假名手本忠臣藏	忠臣藏	出雲、千柳、松洛	一七四八	義・時世	大序兜改めより十一段討入まで
苅萱桑門筑紫𨏍	苅萱	並木宗輔他	一七三五	義・時	守宮酒、石童丸
鬼一法眼三略巻	菊畑	文耕堂、長谷川千四	一七三一	義・時	菊畑、一條大藏卿、五條橋
祇園祭禮信仰記	金閣寺	中村阿契他	一七五七	義・時	芥子畑、是齊屋、金閣寺
祇園女御九重錦	柳	若竹笛躬	一七六〇	義・世	「三十三間堂棟由來」の原作
菊池大友姻袖鑑	岩倉宗玄	近松半二他	一七六五	義・時	宗玄庵室
岸姫松轡鑑	岸姫	並木永助他	一七六二	義・時	朝比奈上使
楠昔噺	どんぶりこ	並木千柳	一七四六	義・時	正成公綱争い、徳太夫おとく
軍法富士見西行	西行	並木千柳	一七四五	義・時	江口鶴屋背蟲の西行
傾城阿波の鳴戸	どんどろ	近松半二	一七六八	義・世	吉田屋、順禮おつる
傾城三度笠	梅忠	紀海音	一七一三	義・世	梅川、忠兵衛
傾城反魂香	吃又	近松門左衛門	一七〇八	義・時	浮世又平の名筆
源平布引瀧	布引滝	並木千柳他	一七四九	義・時	義賢最後、實盛物語、松波琵琶
戀娘昔八丈	お駒才三	松貫四他	一七七五	義・世	城木屋、鈴ケ森
戀女房染分手綱	重の井	吉田冠子他	一七五一	義・時	重の井の子別れ

國性爺合戰	國性爺	近松門左衛門	一七一五	義・時	和藤内、甘輝
木下蔭狹間合戰	石川五右衛門	若竹笛躬他	一七八九	義・時	壬生村、竹中半兵衛砦、屋ケ屋
嫗山姥	嫗山姥	近松門左衛門	一七一二	義・時	八重桐廓話
極彩色娘扇	盲兵助	近松半二	一七六〇	義・世	
御所櫻堀河夜討	弁慶上使	文耕堂	一七三七	義・時	弁慶上使、藤彌太物語
碁太平記白石噺	宮城野信夫	烏亭焉馬他	一七八〇	義・時世	淺草奥山、揚屋
碁盤太平記	碁盤太平記	近松門左衛門	一七〇六	義・時	赤穗義士
櫻鍔恨鮫鞘	鰻谷	不詳	一七七三	義・世	お妻八郎兵衛
三國無双奴請狀	太閤記	近松東南他	一七七六	義・時	高松城水攻め
生寫朝顔日記	朝顔日記	山田案山子	一八三三	義・世	駒澤と深雪、螢狩、大井川
新薄雪物語	新薄雪	文耕堂他	一七四一	義・時	三人笑い、團九郎
信州川中島合戰	輝虎配膳	近松門左衛門	一七二一	義・時	輝虎配膳
新版歌祭文	お染久松	近松半二	一七八〇	義・世	野崎村
神靈矢口渡	矢口	福内鬼外	一七七〇	義・世	お舟、頓兵衛
心中紙屋治兵衛	紙治	近松半二	一七七八	義・世	河庄、炬燵
心中天網島	紙治	近松門左衛門	一七二〇	義・世	河庄、紙屋、大和屋
心中宵庚申	八百屋	近松門左衛門	一七二二	義・世	おちよ半兵衛
菅原傳授手習鑑	菅原	出雲、千柳、松洛	一七四六	義・時	加茂、筆法傳授、道明寺、車引、賀の祝、寺小屋
須磨都源平躑躅	扇屋熊谷	文耕堂 長谷川千四	一七三〇	義・時	鷲尾住家、扇屋熊谷
容競出入湊	黑船	並木丈輔	一七四八	義・世	黑船忠右衛門、奴の小まん
關取千兩幟	千兩幟	近松半二	一七六七	義・世	猪名川、鐵ケ嶽
關取二代勝負附	秋津島	八民平七	一七六八	義・世	秋津島と鬼ケ嶽
攝州合邦辻	合邦	菅専助他	一七七三	義・時	玉手御前
曾根崎心中	お初徳兵衛	近松門左衛門	一七〇三	義・世	觀音廻り、天滿屋
染模樣妹背門松	お染久松	菅専助	一七六七	義・世	質店、野崎村
曾我會稽山	曾我	近松門左衛門	一七一八	義・時	十二時會稽曾我の原作
増補忠臣藏	本藏下屋敷	竹柴諺藏脚色	一九〇二	義・時	原作者未詳
近頃河原達引	堀川	爲川宗輔	一七八五	義・世	お俊傳兵衛、猿廻し
大平記忠臣講釋	忠臣講釋	近松半二他	一七六六	義・時	矢間出立
田村麿鈴鹿合戰	阿漕	淺田一鳥	一七四一	義・時	阿漕の平治
玉藻前曦袂	玉藻前	浪岡橘平他	一七五一	義・時	道春館
大經師昔暦	おさん茂兵衛	近松門左衛門	一七〇六	義・世	
伊達競阿國戲場	累	烏亭焉馬他脚色	一七七九	義・時	累身売り
伊達娘戀緋鹿子	八百屋お七	菅専助	一七七三	義・世	
檀浦兜軍記	阿古屋	文耕堂 長谷川千四	一七三二	義・時	阿古屋の琴責
蝶花形名歌島臺	蝶花形	若竹笛躬他	一七九四	義・時	加藤清正、
道中龜山噺	龜山噺	近松半二	一七七八	義・世	石井半次郎の仇討、赤堀水右衛門
夏祭浪花鑑	夏祭	並木千柳	一七四五	義・世	住吉、團七家、殺し
那須與一西海硯	乳母爭	並木宗輔他脚色	一七三四	義・時	乳母篠原の忠節
南蠻鐵後藤目貫	五斗	並木宗輔	一七三五	義・時	五斗三番
日蓮記兒硯	日蓮記	並木宗輔	一七四九	義・時	
壽門松	壽の門松	近松門左衛門	一七一八	義・世	吾妻與次兵衛
博多小女郎浪枕	毛剃	近松門左衛門	一七一九	義・世	元船、奥田屋
箱根靈驗躄仇討	躄勝五郎	司馬芝叟	一八〇一	義・時	
八陣守護城	八陣	中村魚岸他	一八〇七	義・時	毒酒、御座船、正清本城
競伊勢物語	伊勢物語	奈河龜助他	一七七五	義・時	初花、勝五郎
花上野譽石碑	志渡寺	司馬芝叟他	一七八八	義・時	田宮坊太郎
艶容女舞衣	酒屋	竹本三郎兵衛	一七七二	義・世	三勝半七

(二)

彦山權現誓助劍	毛谷村	梅野下風他	一七八六	義・時	毛谷村六助
姫小松子日の遊	洞ヶ嶽の俊寛	吉田冠子他	一七五七	義・時	
日吉丸稚櫻	日吉丸	近松やなぎ	一八〇一	義・時	茶碗屋五郎助、日吉丸出立
ひらがな盛衰記	盛衰記	文耕堂	一七三九	義・時	源太勘當、逆櫓
日高川入相花王	日高川	近松半二他	一七五九	義・時	安珍清姫
鷓山姫捨松	中將姫	並木宗輔	一七四〇	義・時	中條姫の雪責め
双蝶々曲輪日記	双蝶々	竹田出雲	一七四九	義・世	角力場、引窓
平家女護島	俊寛	近松門左衛門	一七一九	義・時	俊寛島物語
本朝廿四孝	廿四孝	近松半二他	一七六六	義・時	勘助住家、十種香、狐火
三浦大助紅梅靮	石切梶原	長谷川千四 文耕堂	一七三〇	義・時	梶原の石切
三日太平記	太閤記	近松半二他	一七六七	義・時	松下嘉平次住家

葵上功隈取	山中平九郎	福地櫻痴	一九〇二	歌・世	
青砥稿	貝屋善吉	三櫻田治助	一八四六	歌・世	
青砥稿花紅彩畫	弁天小僧	河竹默阿彌	一八六二	歌・時世	濱松屋、稲瀬川
赤格子血染船越	かしくの兄殺し	三河竹新七	一八九八	歌・生世	
明烏花濡衣	明烏	三櫻田治助	一八五一	歌・世	浦里時次郎
愠弓勢源氏	女暫	不詳	一七五五	歌・時	
油坊主闇夜墨染	油坊主	默阿彌	一八八八	歌・時	平忠盛
天草日誌劇新聞	天草騒動	默阿彌	一八七六	歌・時	天草四郎、板倉忠死
網模様燈籠菊桐	小猿七之助	默阿彌	一八五七	歌・生世	七之助、奥女中滝川
新門辰巳小金井	新門辰五郎	三河竹新七	一八九四	歌・生世	辰五郎、小金井小次郎

娘景清八島日記	盲景清	若竹笛躬他	一七六四	義・時	
冥途の飛脚	梅忠	近松門左衛門	一七一一	義・世	封印切、新口村
伽羅先代萩	先代萩	松貫四他	一七八五	義・時	竹の間、政岡忠義、刄傷
倭假名在原系圖	蘭平	淺田一鳥他	一七五二	義・時	蘭平物狂い
鑓の權三重帷子	鑓の權三	近松門左衛門	一七一七	義・世	
有職鎌倉山	田沼騒動	菅専助他	一七八九	義・時	佐野八橋、田沼刄傷
夕霧阿波の鳴戸	吉田屋	近松門左衛門	一七一一	義・世	夕霧、伊左衛門、平岡左近
由良湊千軒長者	三荘太夫	近松半二他	一七六一	義・時	雞娘、山別れ粟畑
義經千本櫻	千本櫻	出雲千柳松洛	一七四七	義・時世	渡海屋、すしや、川連館等
和田合戰女舞鶴	板額	並木宗輔	一七三六	義・時	板額門破り、市若切腹
椀久末松山	椀久	紀海音	一七〇八	義・世	新町揚屋

荒芽山梅花八房	八犬傳	默阿彌	一八六八	歌・時	馬琴「八犬傳」の脚色
難有御江戸景清	岩戸の景清	默阿彌	一八四九	歌・時	
粟田口鑑定折紙	粟田口	三河竹新七	一八九五	歌・生世	円朝の人情噺
安政奇聞佃夜嵐	佃夜嵐	古河新水	一九一四	歌・生世	青木貞次郎、神谷源蔵
安政三組盃	三組盃	三河竹新七	一八九三	歌・生世	馬丁幸吉
伊賀越乘掛合羽	伊賀越	奈河龜輔	一七七七	歌・世	伊賀越仇討、傳受場、圓覺寺
伊勢音頭戀寢刄	伊勢音頭	近松徳叟	一七九六	歌・世	太々講、二見浦、油屋
一谷凱歌小謡曲	鳥目の上使	默阿彌	一八六四	歌・時	根の井行親鳥目の若忠
市原野月眺	市原野だんまり	三櫻田治助	一八六三	歌・時	
一刀流成田掛額	松田の喧嘩	竹柴其水	一八九二	歌・世	禮之助とかしく

浮世柄比翼稲妻	鞘当	[四]鶴屋南北	一八二三	歌・時	不破名古屋
浮世清玄廓夜桜	浮世清玄	黙阿彌	一八八四	歌・生	
蟒於由曙評仇討	蟒お由	[三]瀬川如皐	一八六六	歌・生世	
裏表忠臣蔵	宅兵衛上使	三升屋二三治	一八三三	歌・時	忠臣蔵
江戸桜清水清玄	黒手組助六	黙阿彌	一八五八	歌・世	
江戸育お祭佐七	お祭佐七	[三]河竹新七	一八九八	歌・生世	
繪本合法衢	合法辻	[四]鶴屋南北	一八一〇	歌・世	高橋彌十郎の仇討、立場太平次
西南雲晴朝東風	西南戦争	黙阿彌	一八七八	歌・世	西郷隆盛
扇音々大岡政談	天一坊	黙阿彌	一八七五	歌・世	天一坊と伊賀之亮
東都名物錦繪始	鳥目の一角	不詳	一八一一	歌・世	小三金五郎
大杯觴酒戦強者	大盃	黙阿彌	一八八一	歌・時	馬場三郎兵衛
小笠原諸禮忠孝	小笠原	勝諺蔵	一八八一	歌・時	小笠原騒動
於染久松色讀販	お染の七役	[四]鶴屋南北	一八一三	歌・世	土手のお六
處女評判善悪鏡	白浪五人女	黙阿彌	一八六五	歌・世	雲霧五人男の書替
音鈴川享保政談	鈴川	[三]河竹新七	一八八四	歌・世	鈴川源十郎
女楠	女楠	福地櫻痴	一八九二	歌・時	
怪談木幡小平次	木幡小平次	黙阿彌	一八五三	歌・世	
怪談月笠森	笠森お仙	黙阿彌	一八六五	歌・世	おせんの仇討
怪異談牡丹燈籠	牡丹燈籠	[三]河竹新七	一八九二	歌・生世	圓朝の怪談
鏡山錦栬葉	鏡山	黙阿彌	一八七九	歌・時	大槻源蔵
加賀見山再岩藤	骨寄せ	黙阿彌	一八六〇	歌・時	骨寄せの岩藤、鳥居又助
籠釣瓶花街醉醒	籠釣瓶	[三]河竹新七	一八八八	歌・世	佐野次郎左衛門
春日局	春日局	福地櫻痴	一八九一	歌・時	
敵討噂古市	正直清兵衛	黙阿彌	一八五七	歌・生世	正直清兵衛、お梅の仇討

敵討肥後駒下駄	肥後の駒下駄	勝諺蔵	一八七七	歌・時	堀部安兵衛
復讐談高田馬場	高田馬場	[三]河竹新七	一八九一	歌・時	
勝相撲浮名花触	白藤	[四]鶴屋南北	一八一〇	歌・世	白藤源太とお俊
假名手本硯高島	赤垣	黙阿彌	一八五八	歌・時	赤垣源蔵
鐘もろとも恨鮫鞘	妻八	並木五瓶	一七七六	歌・世	お妻八郎兵衛
鎌倉山春朝比奈	朝比奈	黙阿彌	一八七六	歌・時	松島嶋、朝日奈三郎
盟三五大切	五大力	[四]鶴屋南北	一八二五	歌・世	小まん源五兵衛
神明恵和合取組	め組の喧嘩	竹柴其水	一八九〇	歌・生世	新門辰五郎
川中島東都錦繪	川中島	黙阿彌	一八七六	歌・時	勘助討死
漢人漢文手管始	唐人殺し	並木五瓶	一七八九	歌・時	今木傳七の典蔵殺し
勧善懲悪覗機關	村井長庵	黙阿彌	一八六二	歌・生世	村井長庵、久八
關東名物男達鑑	明石志賀之助	黙阿彌	一八七二	歌・世	明石志賀之助、仁王仁太夫
菊襲榮景清	牢破りの景清	不詳	一七三九	歌・時	歌舞伎十八番
極附幡随長兵衛	湯殿の長兵衛	黙阿彌	一八八一	歌・世	
吉備大臣支那譚	吉備大臣	黙阿彌	一八七五	歌・時	
木村長門守之傳	木村の勘忍袋	勝歌女助	一八九三	歌・時	
金門五三桐	石川五右衛門	並木五瓶	一七七八	歌・時	山門
樟紀流花見幕張	慶安太平記	黙阿彌	一八七〇	歌・時	丸橋忠彌
天衣紛上野初花	河内山	黙阿彌	一八八一	歌・生世	河内山、直侍三千歳
鞍馬山	鞍馬山だんまり	黙阿彌	一八五六	歌・時	
傾城黄金鯱	柿木金助	並木五瓶	一七八三	歌・世	
傾城春陽鶏	馬切	辰岡万作	一七九四	歌・時	大和橋
契情曾我廓亀鑑	お賤礼三	黙阿彌	一八六七	歌・世	小磯ケ原
けいせい楊柳櫻	柳沢	辰岡万作	一七九三	歌・時	柳沢騒動

けいせい玉手綱	てれめん	二金澤龍玉	一八三七	歌・世	ろくろ首
けいせい雪月花	雁のたより	二金澤龍玉	一八三〇	歌・世	三二五郎七
けいせい筑紫琴	朝顔	奈河晴助	一八一四	歌・世	「朝顔日記」の原作
侠客春雨傘	春雨傘	福地櫻痴	一八九七	歌・世	大口屋曉雨
稽古筆七いろは	鳩の平右衛門	默阿彌	一八六七	歌・時	忠臣藏
戀衣雁金染	清玄	默阿彌	一八五二	歌・世	
黄門記童幼講釋	黄門記	默阿彌	一八七七	歌・世	水戸黄門・藤井紋太夫
講談檜山實記	檜山騒動	勝諺藏	一八八一	歌・世	相馬大作
茲江戸小腕達引	腕の喜三郎	默阿彌	一八六三	歌・生世	
心謎解色糸	お祭佐七	四鶴屋南北	一八一〇	歌・世	お祭佐七と小糸
小袖曾我薊色縫	十六夜清心	默阿彌	一八五九	歌・世	鬼薊清吉
古代形新染浴衣	お園六三	默阿彌	一八八一	歌・世	
木間星箱根鹿笛	箱根鹿笛	默阿彌	一八八〇	歌・世	お小夜殺し
小春穏沖津白波	小狐礼三	默阿彌	一八六四	歌・世	
小春宴三組杯觴	鉢の木	默阿彌	一八五八	歌・時	最明寺馬士問答
是評判浮名讀賣	ちよいのせの善六	不詳	一八六二	歌・世	お染久松
好色芝紀島物語	敷島怪談	默阿彌	一八六九	歌・世	敷島重三郎
五十三駅扇宿附	岡崎の怪猫	默阿彌	一八八七	歌・世	
五大力戀緘	五大力	並木五瓶	一七九五	歌・世	こまん源五兵衞
皿屋敷化粧姿視	皿屋敷	默阿彌	一八六三	歌・世	お菊の井戸責め
堺開帳三升花衣	蓮生譚	壽阿彌	一八四一	歌・時	熊谷蓮生坊
嵯峨奥妖猫奇談	鍋島猫騒動	三河竹新七	一八八〇	歌・時	小森半左衞門の忠節
櫻舞臺幕伊達染	伊達の小助	四鶴屋南北	一八二〇	歌・世	伊達騒動
櫻姫東文章	東文章	四鶴屋南北	一八一七	歌・時	清水清玄

櫻荘子後日文談	佐倉宗吾	默阿彌	一八六一	歌・世	
指物師名人長次	名人長次	三河竹新七	一八九五	歌・生世	圓朝の人情噺
三世相錦繡文章	お園六三	三櫻田治助	一八五七	歌・世	地獄めぐり
里見八犬傳	八犬傳	三櫻田治助	一八五二	歌・時	馬琴「八犬傳」脚色
三人吉三廓初買	三人吉三	默阿彌	一八六〇	歌・生世	
三題話高座新作	髪結藤次	默阿彌	一八六三	歌・生世	
塩原多助一代記	塩原多助	三河竹新七	一八九二	歌・生世	円朝の人情噺
四千兩小判梅葉	四千両	默阿彌	一八八五	歌・生世	藤十郎、富藏
四十七刻忠箭計	十二時忠臣藏	默阿彌	一八七一	歌・時	
日月星享和政談	延命院	默阿彌	一八七八	歌・生世	延命院日當
暫	暫	二市川團十郎	一七一四	歌・時	歌舞伎十八番
島衛月白浪	島衛	默阿彌	一八八一	歌・生世	仙太、島藏
しらぬひ物語	白縫	默阿彌	一八五三	歌・時	
兒雷也豪傑物語	兒雷也	默阿彌	一八五二	歌・時	
霜夜鐘十字辻筮	霜夜鐘	默阿彌	一八八〇	歌・生世	六浦正三郎、讃岐の金助
新造纏奇談	女團七	三櫻田治助	一八五二	歌・世	
新舞臺越後立讀	越後騒動	二河竹新七	一八八四	歌・世	
錣引	錣引	默阿彌	一八六一	歌・時	景清と三保谷
松竹梅雪曙	八百屋お七	默阿彌	一八五六	歌・世	人形ぶりのお七
新皿屋敷舗月雨暈	魚屋宗五郎	默阿彌	一八八三	歌・生世	
新版越白浪	鬼神のお松	三櫻田治助	一八五一	歌・世	
水天宮利生深川	筆幸	默阿彌	一八八五	歌・生世	筆屋幸兵衞
水滸傳雪挑	水滸傳	默阿彌	一八八六	歌・時	
助六由縁江戸櫻	助六	三櫻田治助	一八三二	歌・時	歌舞伎十八番

隅田川花御所染	女清玄	四鶴屋南北	一八一四	歌・世	
隅田川對高賀紋	鈴木主水	三櫻田治助	一八五二	歌・世	
隅田春妓女容性	梅の由兵衛	並木五瓶	一七九六	歌・世	
隅田川續俤	法界坊	奈河七五三助	一七八四	歌・世	
關原神葵葉	関ヶ原	默阿彌	一八八七	歌・時	關ヶ原軍記
善惡兩面兒手柏	姐妃のお百	默阿彌	一八六七	歌・世	お百德兵衛殺し
千石船帆影白濱	仙石騒動	竹柴其水	一八八八	歌・時	
增補女鳴神	女鳴神	三河竹新七	一八八一	歌・時	
曾我對面	曾我	不詳	一六七六	歌・時	五郎十郎、工藤の對面
曾我綉俠御所染	御所五郎藏	默阿彌	一八六四	歌・世	時鳥殺し、五郎藏と逢州
大願成就天下茶屋聚	天下茶屋	奈河亀輔 並木十輔	一七八一	歌・世	安達元右衛門
太鼓音知勇三略	酒井の太鼓	默阿彌	一八七三	歌・時	
旅雀我好話	彌次喜多	三櫻田治助	一八五四	歌・世	
種瓢眞書太閤記	太閤記	默阿彌	一八八四	歌・時	斎藤堅田落、大德寺燒香
伊達競阿國戲場	累	初櫻田治助	一七七八	歌・時	伊達騒動、累の嫉妬
忠臣いろは實記	清水一角	默阿彌	一八七三	歌・時	義士外傳
千歳曾我源氏礎	碁盤忠信	默阿彌	一八八五	歌・時	山伏攝待
茶臼山凱歌陣立	茶臼山	默阿彌	一八八〇	歌・時	宮内の局
壽龜荒木新舞臺	宮島だんまり	不詳	一八四二	歌・時	
忠臣いろは四十七訓	彌作の鎌腹	奈河七五三助	一七九一	歌・世	忠臣藏
忠臣藏後日建前	女定九郎	默阿彌	一八六五	歌・世	蝮のお市
月缺皿戀路宵闇	紅皿缺皿	默阿彌	一八六五	歌・世	
筑紫巷談浪白縫	黑田騒動	默阿彌	一八七五	歌・時	栗山大膳
蔦紅葉宇都谷峠	文彌殺し	默阿彌	一八五六	歌・生世	文彌、重兵衛提婆の仁三

蔦模様血染御書	血達磨	三河竹新七	一八八九	歌・時	大川友右衛門
梅雨小袖昔八丈	髪結新三	默阿彌	一八七三	歌・生世	
鶴千歳曾我門松	野晒	默阿彌	一八六五	歌・世	野晒吾助
天竺德兵衛韓噺	天竺德兵衛	四鶴屋南北	一八〇四	歌・時	
天滿宮菜種御供	時平の七笑ひ	並木五瓶	一七七七	歌・時	
遠山櫻天保日記	遠山櫻	竹柴其水	一八九三	歌・世	遠山政談
時桔梗出世請狀	太閤記	四鶴屋南北	一八〇八	歌・時	馬盥の光秀
富岡戀山開	二人新兵衛	並木五瓶	一七九八	歌・世	
東海道四谷怪談	四谷怪談	四鶴屋南北	一八二五	歌・世	お岩、伊右衛門
名大島功譽强弓	凧の爲朝	古河新水	一八八八	歌・時	
浪花潟入江大鹽	大塩	默阿彌	一八七二	歌・時	大塩平八郎
牡丹平家譚	重盛諫言	默阿彌	一八七六	歌・時	新歌舞伎十八番
鳴神不動北山櫻	鳴神	津打半十郎	一七四二	歌・時	歌舞伎十八番鳴神の原作
名末世千代田松	松平外記	四櫻田治助	一八八三	歌・時	
鳴響御末刻太鼓	御堂前の仇討	長谷川千四	一八〇八	歌・世	
鳴神不動北山櫻	毛拔	津打半十郎	一七四二	歌・時	歌舞伎十八番毛拔の原作
成田道初音藪原	藪原檢校	三河竹新七	一九〇〇	歌・世	
二蓋笠柳生實記	柳生又十郎	河竹能進	一八八〇	歌・時	但馬守と又十郎
二代源氏譽身換	仲光	默阿彌	一八八四	歌・時	
日本晴伊賀報讐	伊賀越	默阿彌	一八八〇	歌・時世	伊賀越仇討と夢の市藏
人間萬事金世中	惠府林	默阿彌	一八七八	歌・生世	
人情話文七元結	文七元結	榎戸賢二	一九〇二	歌・生世	左官長兵衛
鼠小僧東君新形	鼠小僧	默阿彌	一八五七	歌・生世	稻葉幸藏
昇鯉瀧白旗	閻魔小兵衛	默阿彌	一八五一	歌・世	

榛名梅香團扇畫	安中草三	三 河竹新七	一八九三	歌・生世	円朝の人情噺
春鬼駒小栗外傳	小栗判官	勝諺藏	一八八一	歌・時	小栗十勇士、風間八郎の妖術
艶競石川染	石川五右衛門	辰岡萬作	一七九六	歌・時	石田局の陰謀
八幡祭小望月賑	縮屋新助	默阿彌	一八六〇	歌・生世	美代吉殺し
花觀臺大和文庫	釋迦八相	三 櫻田治助	一八五四	歌・時	草双紙の脚色
橋供養梵字文覺	文覚	三 河竹新七	一八八三	歌・時	盛遠發心
花栬高祖御傳記	日蓮記	默阿彌	一八六九	歌・時	
花暦三題話	八笑人	三 瀬川如皐	一八六三	歌・世	飛鳥山の花見
花雪戀手鑑	乳貰ひ	金沢龍玉	一八三三	歌・時	狩野四郎次郎と小雪
幡随長兵衛精進俎板	鈴ヶ森	初 櫻田治助	一八〇三	歌・世	鈴ケ森、俎長兵衛
萬歳阿國歌舞伎	毒茶の丹助	二 櫻田治助	一八二七	歌・世	伊達騒動
東山櫻莊子	佐倉宗吾	三 瀬川如皐	一八五一	歌・世	
獨道中五十三驛	五十三驛	四 鶴屋南北	一八二七	歌・世	岡崎の猫
平井權八吉原衢	定助權八	並木五瓶	一七九三	歌・世	
復讐高音鼓	富士淺間	奈河篤助	一八〇八	歌・世	樂人の仇討
伏見街地震夜話	蛇の目鮨	三 河竹新七	一八九一	歌・世	蛇目鮨の清藏
富士三升扇曾我	曾我の敷皮	默阿彌	一八六六	歌・時	
富士額男女繁山	女書生	默阿彌	一八七七	歌・生世	女書生繁
船打込橋間白浪	鑄掛松	默阿彌	一八六六	歌・生世	鑄掛屋松五郎
雪國嫁威谷	嫁おどし谷	辰岡萬作	一七九九	歌・世	
北條九代名家功	高時	默阿彌	一八八四	歌・時	高時の天狗舞
星舍露玉菊	玉菊	三 河竹新七	一九〇〇	歌・世	玉菊燈籠
星月夜見聞実記	荏柄の平太	默阿彌	一八八〇	歌・時	営中問答
早苗鳥伊達聞書	實錄先代萩	默阿彌	一八七六	歌・時	伊達騒動
時鳥雨夜盃	嫁切り	四 鶴屋南北	一八〇九	歌・世	稲の谷半兵衛
時鳥水響音	魚屋の茶碗	默阿彌	一八七〇	歌・世	蝮の次郎吉
松榮千代田神德	後風土記	默阿彌	一八七八	歌・時	家康の敗戰より秀吉接見
迷子札裁斷柱礎	迷子札	勝能進	一八八〇	歌・世	大岡政談、木鼠吉五郎
孝源氏陸奥日記	伊勢三郎	默阿彌	一八八六	歌・時	
道行瀬川の仇浪	桂川	初 櫻田治助	一七八一	舞	富本
實成飄清正傳記	毒饅頭	三 河竹新七	一八七五	歌・時	清正誠忠錄
都鳥廓白波	忍の惣太	默阿彌	一八五四	歌・世	
群清瀧贔屓勢力	勢力富五郎	默阿彌	一八六七	歌・生世	
昔語黄鳥塚	鶯塚	不詳	一八三二	歌・世	佐々木源之助の仇討
盲長屋梅加賀鳶	加賀鳶	默阿彌	一八八六	歌・生世	加賀鳶梅吉、竹垣道玄
銘作切籠曙	樽屋おせん	近松德叟	一八〇一	歌・世	
芽出柳翠緑松前	松前屋	默阿彌	一八八三	歌・世	大久保彦左衛門、一心太助
桃山譚	地震加藤	默阿彌	一八六九	歌・時	
鏃五郎	矢の根	不詳	一七二九	歌・時	歌舞伎十八番
櫓太鼓成田仇討	桂川力藏	三 河竹新七	一八七七	歌・世	
宿無團七時雨傘	宿無團七	並木正三	一七六八	歌・世	
夢結蝶鳥追	雪駄直し	默阿彌	一八五六	歌・生世	雪駄直し長五郎、おこよ源三郎
弓張月源家鏑箭	島の爲朝	三 河竹新七	一八八一	歌・時	
夢物語蘆生容畫	高野長英	默阿彌	一八八六	歌・時	長英と渡邊崋山
夜討曾我狩場曙	曾我	默阿彌	一八七四	歌・時	かたみ送り、夜討問答
與話情浮名横櫛	切られ與三	三 瀬川如皐	一八五三	歌・生世	
龍三升高根雲霧	因果小僧	默阿彌	一八六一	歌・世	雲霧五人男、因果物師
靈驗曾我籬	龜山	四 鶴屋南北	一八〇九	歌・世	龜山仇討、鈴ケ森

蓮生物語	熊谷蓮生坊	壽阿彌	一八五二	歌・時	新歌舞伎十八番
若葉梅浮名横櫛	切られお富	默阿彌	一八六四	歌・生世	

（三）

幾菊蝶初音道行	忠信	二瀬川如皐補	一八〇八	舞	清元
田舍源氏露東雲	田舍源氏	三櫻田治助	一八六七	舞	清元
茨木	茨木	默阿彌	一八八三	舞	新古演劇十種 長唄
今樣釣狐	今樣釣狐	默阿彌	一八八二	舞	長唄
色彩間苅豆	かさね	松井幸三	一八二三	舞	清元
江戸櫻衆袖土産	土佐繪	二松井幸三	一八三〇	舞	清元
戎詣恋釣針	釣女	默阿彌	一九〇一	舞	常磐津
拙腕左彫物	左甚五郎	默阿彌	一八六〇	舞	常磐津、長唄 新歌舞伎十八番
大森彦七	大森彦七	福地櫻痴	一八九七	舞	長唄
教草吉原雀	吉原雀	初櫻田治助	一七六八	舞	長唄
遲櫻手爾波七文字	越後獅子	初篠田金次	一八一一	舞	長唄
滑稽俄安宅新關	安宅の新關	默阿彌	一八六五	舞	清元、富本、義太夫、常磐津
おどけ俄煮玉取	玉屋	二瀬川如皐	一八三二	舞	清元
恩愛睛關守	宗清	奈河本助	一八二八	舞	常磐津
御名殘押繪交張	鳥羽繪	二櫻田治助	一八一九	舞	清元
杜若七重の染衣	手習子	増山金八	一七九二	舞	長唄
神樂諷雲井曲毬	どんつく	三櫻田治助	一八四六	舞	常磐津
奉掛色浮世圖繪	小原女	二瀬川如皐	一八一〇	舞	長唄
歌へす〳〵名殘大津繪	藤娘	勝井源八	一八二六	舞	長唄
歌へす〳〵名殘文臺	座頭	勝井源八	一八二六	舞	長唄、清元
假名手本忠臣藏	かごや	三櫻田治助	一八四七	舞	常磐津
寒行雪姿見	まかしよ	二櫻田治助	一八二〇	舞	長唄
勸進帳	勸進帳	三並木五瓶	一八四〇	舞	長唄、歌舞伎十八番
邯鄲	邯鄲	三櫻田治助	一八四六	舞	常磐津
勢獅子劇場花籠	勢獅子	三瀬川如皐	一八五一	舞	常磐津
菊慈童	菊慈童	三河竹新七	一八九二	舞	長唄、義太夫
菊壽の草摺	勢ひ	不詳	一七八七	舞	長唄
蜘蛛糸宿直噺	蜘蛛の糸	三櫻田治助	一八三七	舞	常磐津
狂乱雲井袖	仲藏狂乱	初瀬川如皐	一七八四	舞	長唄
京鹿子娘道成寺	娘道成寺	不詳	一七五三	舞	長唄
元祿風花見踊	元祿踊	竹柴瓢助	一八七八	舞	長唄
五諸車引哉袖褄	女車引	三櫻田治助		舞	清元
壽式三番叟	式三番叟	不詳	一八五六	舞	長唄
壽二人猩々	二人猩々	不詳	一八七四	舞	長唄
根元草摺引	草摺引	不詳	一八八四	舞	長唄
四季詠寄三大字	鹿島踊	三瀬川如皐	一八一三	舞	長唄
七枚續花の姿繪	浮れ坊主	二櫻田治助	一八一一	舞	清元
正札附根元草摺引	草摺引	不詳	一八一四	舞	長唄
猩々雪醉覺	猩々	二櫻田治助	一八二〇	舞	長唄
忍夜戀曲者	將門	宝田壽助	一八三六	舞	常磐津

垣衣戀寫繪	双面	初 河竹新七	一七七五	舞	常磐津
〆能色相圖	神田祭	三升屋二三治	一八三九	舞	清元
日月星書夜織分	夜這星	默阿彌	一八五九	舞	清元
質庫魂入替	質屋の庫	默阿彌	一八六七	舞	清元、義太夫、常磐津
新七ツ面	新七ツ面	福地櫻痴	一八九三	舞	常磐津、長唄
春興鏡獅子	鏡獅子	福地櫻痴	一八九三	舞	長唄
襖落那須語	素襖落	福地櫻痴	一八九二	舞	長唄、義太夫
墨塗女	墨塗	竹柴其水	一九〇七	舞	常磐津
姿花鳥居の色彩	女戻駕	初 櫻田治助	一八〇五	舞	常磐津
姿花雛七種	木賊苅	不詳	一七九七	舞	長唄
其小唄夢廓	權八	福森喜宇助	一八一五	舞	清元
其姿花圖繪	三人形	二 櫻田治助	一八一八	舞	常磐津
対面花春駒	春駒	增山金八	一七九一	舞	長唄
薪荷雪間市川	山姥	三升屋二三治	一八四八	舞	常磐津
月顏最中名取種	鬼次拍子舞	初 杵屋正次郎	一七九三	舞	長唄
月雪花名殘文臺	玉兎	二 櫻田治助	一八二六	舞	清元
月雪花蒔繪の巵	月の巻	二 櫻田治助	一八二七	舞	長唄
積戀雪關扉	關の扉	宝田壽来	一七八四	舞	常磐津
土蜘	土蜘	默阿彌	一八八一	舞	長唄、新古演劇十種
道成寺戀思曲者	奴道成寺	三 杵屋勝五郎	一八七五	舞	長唄
道成寺二人鐘入	二人道成寺	默阿彌	一八四〇	舞	長唄
名大津繪劇交張	大津繪	櫻田治助	一八七一	舞	常磐津、清元
浪枕月淺妻	淺妻船	二 櫻田治助	一八二〇	舞	長唄

拙筆七以呂波	供奴	二 瀨川如皐	一八二八	舞	長唄
拙筆七以呂波	瓢簞鯰	二 瀨川如皐	一八二八	舞	長唄、常磐津
拙筆七以呂波	浦島	二 瀨川如皐	一八二八	舞	長唄
二人袴	二人袴	福地櫻痴	一八九四	舞	長唄、常磐津
願糸縁苧環	お三輪	宝田壽助	一八三三	舞	常磐津
后の月酒宴嶋臺	角兵衛	二 瀨川如皐	一八二八	舞	常磐津、長唄
乘合船惠方萬歲	乘合船	二 櫻田治助	一八四三	舞	常磐津
箱入あやめ木偶	左甚五郎	三 櫻田治助	一八四三	舞	常磐津、長唄
羽衣	羽衣	三 河竹新七	一八九八	舞	新古演劇十種、長唄、常磐津
初霞空住吉	かつぽれ	默阿彌	一八八六	舞	常磐津
花翫曆色所八景	助六	三 櫻田治助	一八三九	舞	長唄
花翫曆色所八景	年增	三 櫻田治助	一八三九	舞	常磐津
花曆三代噺	八笑人	三 瀨川如皐	一八六三	舞	常磐津
花舞臺霞猿曳	うつぼ猿	中村重助	一八三八	舞	常磐津
菊蝶東籬妓	三面子守	二 津打治兵衛	一八二九	舞	常磐津
花競俄曲撝	粟餅	三 櫻田治助	一八四五	舞	常磐津
濱松風戀歌	濱松風	不詳	一八〇八	舞	長唄
春昔由縁英	羽根の禿	不詳	一七八五	舞	長唄
船弁慶	船弁慶	默阿彌	一八八六	舞	長唄
牡丹蝶扇彩	新石橋	默阿彌	一八七八	舞	清元
復新三組盃	傀儡師	二 櫻田治助	一八二四	舞	長唄
再春菘種蒔	舌出三番	二 櫻田治助	一八一二	舞	長唄、清元
閏茲姿八景	晒女	二 櫻田治助	一八二七	舞	長唄

外題	通称	作者	年		曲
狂亂・廓三面	椀久	(三)櫻田治助	一八三九	四	常磐津
道行浮塒鷗	お染	(四)鶴屋南北	一八二五	舞	清元
道行思案餘	お半	櫻田治助	一八一九	舞	清元
道行旅路花聟	落人	(三)三升屋二三治	一八三三	舞	清元
深山櫻及兼樹振	保名	(初)篠田金治	一八一八	舞	清元
女夫松高砂丹前	高砂	不詳	一七八五	舞	長唄
女夫酒替奴中仲く	鞍馬獅子	(初)中村重助	一七六九	舞	清元
戻駕	戻駕	(初)櫻田治助	一七八八	舞	常磐津
戻橋戀の角文字	戻橋	默阿彌	一八九〇	舞	常磐津
紅葉狩	紅葉狩	默阿彌	一八八七	舞	長唄、清元、義太夫
八重霞賤機帶	賤機帶	不詳	一八九二	舞	長唄
八重九重花姿繪	五郎	三升屋二三治	一八四一	舞	長唄

外題	通称	作者	年		曲
彌生の花淺草祭	三社祭	(二)瀬川如皐	一八三二	舞	清元
奴凧廓春風	奴凧	默阿彌	一八九三	舞	常磐津
柳雛諸鳥囀	鷺娘	不詳	一七六二	舞	長唄
柳糸引御攝	操三番叟	篠田瑳助	一八五三	舞	長唄
山歸強桔梗	山歸り	(二)櫻田治助	一八二三	舞	清元
大和い手向五字	子守	増山金八	一八二三	舞	清元
閨梅百物語	百物語	(三)河竹新七	一九〇〇	舞	常磐津、清元 長唄
吉野山雪故事	女夫狐	(初)櫻田治助	一八四〇	舞	常磐津
六歌仙容彩	六歌仙	松本幸二	一八三一	舞	長唄、清元
若木花容彩四季	三人生醉	中村重助	一八三八	舞	常磐津
我背子戀の合槌	蜘蛛拍子舞	(初)櫻田治助	一七八一	舞	大薩摩・長唄
倣三升四季俳優	鳶奴	不詳	一八一四	舞	長唄

アルス・グラフ 第二集
歌舞伎
定價 三八〇円
昭和28年10月25日印刷
昭和28年11月1日發行
編集人 村山吉郎
發行人 北原鉄雄
印刷人 村尾一雄
印刷所 大日本印刷株式会社 東京都新宿区市ケ谷加賀町一ノ一二
發行所 株式会社 アルス
東京都千代田区神田神保町三ノ一七
電話九段(33)三四二九・三七七七 四八五五
振替東京二四八八